

Lachende Wahrheiten

Carl Spitteler

Lachende Wahrheiten

Gesammelte Essays

Inhaltsverzeichniß.



Verlegt bei Eugen Diederichs
Florenz und Leipzig. 1898.

Inhalt.

Seite

I. Zum Trutz.

II. Zum Schutz.

III. Litteratur.



Seite

IV. Allotria.

V. Musik.

Seite

VI. Natur.

VII. Sprache.

VIII. Volk und Mensch.

IX. Drama.

I. Aus einem ungedruckten Werke: „Die Stilarten des französischen Dramas".

I.

Zum Trutz.



Kunstfron und Kunstgenuß.

Kein empörenderes Schauspiel, als sehen zu müssen, wie unsere leidige Allerweltsschulmeisterei es fertig gebracht hat, die süßesten Früchte mittels pädagogischer Bakterien ungenießbar zu machen und Geschenke, die dazu ersehen waren, uns zu beglücken, in Buß und Strafe umzusetzen. Die Kunst ist großherzig und menschenfreundlich wie die Schönheit, welcher sie entspringt. Sie ist ein Trost der Menschen auf Erden und erhebt keinen andern Anspruch, als innig zu erfreuen und zu beseligen. Sie verlangt weder Studien noch Vorbildung, da sie sich unmittelbar durch die Sinne an das Gemüt und die Phantasie wendet, so daß zu allen Zeiten die einfache jugendliche Empfänglichkeit sich im Gebiete der Kunst urteilsfähiger erwiesen hat, als die eingehendste Gelehrsamkeit. So wenig man Blumen und Sonnenschein verstehen lernen muß, so wenig es Vorstudien braucht, um den Rigi herrlich, ein Fräulein schön zu finden, so wenig ist es nötig, die Kunst zu studieren. Gewiß, die Empfänglichkeit ist beschränkt, die Begabungen sind ungleich zugeteilt, die Sinne, welche die Kunsteindrücke vermitteln beobachten schärfer oder stumpfer. Indessen habe ich noch keinen Menschen von Gemüt und Phantasie (denn Gemüt und Phantasie sind die Vorbedin-

1*

gungen, aber auch die einzigen Vorbedingungen des Kunstgenusses) gekannt, welcher nicht an irgend einem Teil der Kunst unmittelbare Freude empfunden hätte. Und darauf kommt es allein an. Jeder suche sich an dem himmlischen Fest diejenige Speise aus, die seine Seele entzückt und weide sich daran nach Herzenslust, so oft und so viel er mag, im stillen oder, wenn ihm das Herz überläuft, mit gleichgesinnten Freunden. Das ist Kunstgenuß. Das ist aber auch Kunstverständnis. Wer sich aufrichtig und bescheiden an einem Kunstwerke erfreut, der versteht dasselbe ebensowohl und wahrscheinlich noch besser, als wer gelehrte Vorträge darüber hält; wie denn auch ewig die Künstler selbst sich unmittelbar an das einfache Publikum wenden und alle Vormundschaft und gelehrte Zwischenträgerei zwischen Kunstwerk und Publikum verabscheuen.

Eine Kunstfron entsteht, sobald der Kunstgenuß als eine Pflicht aufgefaßt wird. Es ist so wenig die Pflicht des Menschen, Schönheit und Kunst zu lieben, als es eine Pflicht ist, den Zucker süß zu finden. Die Kunst ist eine gütige Erlaubnis und eine menschenfreundliche Einladung, mehr nicht; man kann es nehmen oder lassen. Glücklich, wer ihr zu folgen und sie zu schätzen weiß; wer das nicht vermag, den mögen wir bedauern, aber wir haben kein Recht, ihn deshalb zu schelten. — Berechtigt die Thatsache, daß die Kunst erfahrungsgemäß veredelnd wirkt (echte Künstler und naive Kunstliebhaber sind stets gute Menschen), dazu, die Kunst als Erziehungsmittel zu verwenden? Ja, unter der Voraussetzung, daß man Erziehung im Sinne des vorigen Jahrhunderts (Erziehung zu einem rechten Menschen) versteht und daß man nicht mit Pädagogik hineinpfusche. Wenn im Deutschen Wilhelm Tell gelesen wird, verwandelt sich die Schulstube in freies grünes Bergland und aus Lausbuben wird eine liebenswürdige begeisterte Gemeinde der Poesie. Besprich nachher Wilhelm Tell, laß ihn analysieren,

vergleichen, in Aufsätzen wiederkäuen, so ist ein guter Teil des Gewinnes wieder dahin. Nein, unter der Voraussetzung, daß Erziehung das Examen zum Ziele hat, daß es gleichbedeutend ist mit lehren und lernen. Zu lehren giebt es in der Kunst überhaupt nichts, außer von Künstlern für Künstler, zu lernen wenig. Die veredelnde und erzieherische Kraft der Kunst beruht eben nicht auf dem Wissen, sondern auf dem Genießen. Ja das Wissen über die Kunst kann unter Umständen sogar die Empfänglichkeit zum Genuß der Kunst beeinträchtigen; dann nämlich, wenn Wissensdünkel entsteht; denn Dünkel ist das Gegenteil jener Seelenverfassung, welche jeder Kunstgenuß voraussetzt: bescheidene, selbstvergessene Hingabe. Vollends den Begriff „Bildung", das heißt das Wissen in die Breite und im Kreise, in die Kunst herüberziehen zu wollen, ist eine unglückselige Verirrung. Bildungsmäßige Aufnahme der Kunst erzeugt im besten Fall Oberflächlichkeit, im gewöhnlichsten Fall Selbsttäuschung, im schlimmsten Fall Empfindungsheuchelei. Man entschlage sich doch ein für allemal der Hoffnung, das Unmögliche zu erreichen; die Kunst ist viel zu reich, der Einzelne viel zu arm, als daß er die übermächtige Summe von Seligkeiten bewältigen könnte; es gilt, sich entschlossen auf die seelenverwandten Lieblinge zurückzuziehen und mit ihnen in traulichem Umgang zu verkehren. Mit einem solchen Entschluß befreit man sich von der drückendsten Sklaverei der modernen Welt, der Bildungsfron, jener eben so lästigen, als gemeinschädlichen Kopfsteuer. Der Entschluß kostet übrigens nicht mehr, als die Entsagung auf den allseitigen Genuß sämtlicher Sonnenstrahlen; es bleibt für das Bedürfnis des Einzelnen noch immer im Überfluß da, wenn er sich mit seinem Teil bescheidet. Das Bedürfnis aber ist der richtige Regulator des Kunstgenusses; solange dasselbe schweigt, möge jeder die Kunst in Ruhe lassen.

Viele versehen es nun darin, daß sie den äußeren Anlaß, die Einladung, mit dem inneren Bedürfnis verwechseln. „Wir müssen die Gelegenheit benützen.“ Dieser Schluß ist so falsch, wie wenn jemand glaubte, essen zu müssen, sobald ein köstliches Menu in der Zeitung angekündigt wird. Das Kunstbedürfnis hat bei den normalen Menschen seine Pausen; es stellt sich periodisch ein; der fortwährende Wolfshunger nach Kunst ist schon ein Zeichen eines ungesunden Zustandes, welcher die Diagnose auf Verbildung stellen läßt. Man muß an Konzertzetteln und Theateranschlägen, an Museen und selbst an Campi Santi vorübergehen lernen, wie an Schaufenstern; denn damit, daß uns etwas augenfällig angeboten wird, ist noch nicht bewiesen, daß wir dessen bedürfen. Sogar die Seltenheit einer Gelegenheit ist kein Grund für ihre Ausnützung; denn der Mensch ist kein Pelikan; er kann die Eindrücke nicht unverdaut aufstapeln, bis sich das Bedürfnis regt.

Wer statt des jeweiligen Bedürfnisses sein Bildungsgewissen zu Rate zieht, wer jeder Kunstgelegenheit auf jedem Gebiet in jedem Augenblick glaubt Folge leisten zu müssen, der ist kein neidenswerter, wohl aber ein meidenswerter Mensch, vor welchem jeder Erfahrene im weiten Bogen vorüberzieht; denn nicht die Kunst, die freie, edle Göttin, ist es, welche ihn inspiriert, sondern die Kunstscholastik. Diese anspruchsvolle und im Grunde doch so fruchtlose Wissenschaft hat die falsche, krampfhafte Kunstbildungswut auf dem Gewissen. Es giebt jedoch ein vortreffliches Heilmittel dagegen, nämlich das schöne Wort: „Ich verstehe nichts davon.“ Wie erlösend für den Hörer wie für den Sprechenden wirkt dieses Wort, wo es jemals ertönt! Eigentlich sollte jedermann diesen Satz, dessen Aussprache ein wenig schwierig zu sein scheint, sprechen lernen; denn derselbe sagt die volle Wahrheit, da sich niemand anmaßen darf, in allen Gebieten der

Kunst mit dem Herzen zu Hause zu sein. Freilich setzt man sich mit jenem Geständnis der Gefahr einer Unhöflichkeit von seiten schlecht erzogener Menschen aus; allein das ist im Grunde ein neuer Gewinn, indem es uns lehrt, nicht mit dem ersten besten in ein Gespräch einzutreten. Eine schlechte Erziehung aber nenne ich es, wenn einer dem anderen wegen dessen wirklicher oder vermeintlicher Unempfindlichkeit oder Unwissenheit in Kunstsachen glaubt etwas Unangenehmes bemerken zu dürfen, denn so wie niemand zum Kunstgenuß verpflichtet ist, so darf sich auch niemand unterfangen, seinem Nächsten ein Kunstexamen abzufordern. Es wäre wünschenswert, wenn sich in dieser Beziehung die Begriffe von Höflichkeit etwas verfeinerten, denn bei den meisten stammt das ruhelose und ruhestörende Kunstbildungsbedürfnis einfach aus der Furcht vor der gestrengen Allerweltsinspektion in Gesellschaften, Eisenbahnwagen und Gasthöfen. Sobald wir jedoch die kunstgebildeten Grobheiten den ungebildeten Grobheiten gleichstellen, wird der erschreckend hohe Spiegel der Bildungsflut urplötzlich sinken, wie denn diejenigen Völker, bei welchen ein schärferer Höflichkeitstakt im Gespräch waltet, die Kunstheuchelei kaum kennen.

Wie die Kunst zum Genusse und nicht zur Buße der Menschen da ist, so darf man sich auch den Meister, und wäre er noch so tot, nicht als einen Popanz vorstellen, der geschaffen wurde, um uns zu imponieren oder gar uns zu erdrücken, sondern als einen Freund und Wohlthäter. Liebe ist das einzig richtige Gefühl gegenüber einem Meister, und zwar unbefangene Liebe, ohne Scheu und vorsündflutliche Ehrfurcht. Mit diesem Gefühl begnügt sich jeder Schaffende gern, selbst der größte; denn die Huldigung des Herzens bleibt immer die feinste Huldigung. Zur Liebe wird sich von selbst der Dank gesellen, und in ihm findet gewissenhafte Arbeit die schönste Entschä-

digung für ausgestandene Mühe und Gewissenskämpfe. — Die Bewunderung bedeutet den Tribut ausübender Künstler an den Meister. Der Laie ist von ihr entbunden; sie steht ihm auch schlecht zu Gesicht, da er keine Ahnung von den Schwierigkeiten hat, die in einem Kunstwerk überwältigt, von den Aufgaben, die in demselben gelöst worden sind; er begnüge sich mit Dank und Liebe; das ist natürlicher und zugleich bescheidener. — Eine Vergötterungspflicht, ein ängstliches Tabu vor berühmten Namen, ein Verbot, erlauchte Auswüchse der Unsterblichen ehrlich Kropf zu nennen, anerkennt kein Künstler. Das sind unverschämte Erfindungen anmaßlicher Seelen, welche sich unbefugterweise an einen toten Meister heranschleichen, um ihn als ihr Monopol in Beschlag zu nehmen und sich mit seinem gestohlenen Glanze vor den Menschen unleidlich zu machen. Indem sie sich vor einem einzigen auf dem Bauche wälzen, glauben sie damit das Recht zu erkriechen, allen übrigen die schuldige Ehrerbietung zu verweigern. Jeder schöpferische Geist haßt sie von Herzen.

Dichter und Pharisäer.

Man mag es drehen, behandeln und benennen wie man will, es kommt doch schließlich auch in der Kunst und Poesie auf den Glauben oder Unglauben hinaus. Glauben bedeutet auf diesem Gebiete die Überzeugung von einem ewig gegenwärtigen und werkkräftigen Geiste des Schönen; Unglauben die Meinung, jener Geist marschiere getrennt von der jeweiligen Gegenwart, um in der Entfernung von mindestens Einem Menschenalter zu biwakieren. Und beiderlei

Überzeugung stützt sich auf die Erfahrung. Den einen erfüllt es; wie sollte er's nicht spüren? In dem andern gähnt eine graue Öde; da muß er wohl die Gegenwart für eine Jurakalkperiode ansehen.

Gläubige im höchsten Grade sind natürlich diejenigen, deren ganze Thätigkeit den Glauben als Triebkraft voraussetzt: die schöpferischen Menschen, die Urkünstler, die Meister. Wo ein Meister wohnt, da glänzt die Hoffnung, da winkt die Aufmunterung. Auf das bloße Gerücht seines Vorhandenseins erheben die Mutigen den Kopf; bis in die fernsten Winkel der Mitwelt zündet sein Beispiel; sein Name wirkt auf den Edeln als Herausforderung; sein Ruhm versiegelt den Lügen vom Minderwerte der Gegenwart das Maul. Naht man vollends einem Meister persönlich, so badet man in einem Jungbrunnen. Während in allen Gassen die Klageweiber das Siechtum des Talentes bejammern, während jeder Katheder den Thorschluß der Poesie verkündet, jede Dorfzeitung den Bann über den Weinberg verhängt und jede Glocke Vesper läutet, zeigt er auf die Sonne Homers, deutet nach ebenbürtigen Adlern am Horizont, redet von der Unerschöpflichkeit des Schönen, von der Kürze des Lebens, von dem Wenigen, was schon gesammelt, von dem Unabsehbaren, was noch zu ernten übrig bleibt. Unaufhörlich krächzt die Jahrmarktspolizei an den Kreuzwegen sich heiser: „Zurück! Die Hände weg! Ihr kommt zu spät! Es bleibt nichts mehr übrig!“ Freundlich grüßt der Meister von seiner gastlichen Pforte: „Alles bisher Geleistete ist nur ein Anfang.“

Doch nicht allein zur Erzeugung des Schönen, sondern ebenfalls zu seiner Annahme bedarf es des Glaubens, wohlverstanden zur unmittelbaren Annahme, zur Wertschätzung vor der Legende; denn nach der Legende können's die Wichte. Auch nach dieser Richtung stehen die Künstler wiederum weit den übrigen voran, denn sie sind nicht bloß Schöpfer und Instrument

zusammen, sondern zugleich Resonanzboden. Alles Schöne findet bei ihnen ein volltönendes, durch kein grämliches Mißtrauen, durch keine mäkelnden Vorbehalte gedämpftes Echo. Ein besonderes Seelenorgan befähigt den Meister, im Sande der trostlosesten Sündfluten die Goldkörner zu erkennen, aus den verheerendsten Bücherschwärmen das Bedeutende zu unterscheiden, ich meine jenes Verwandtschaftsgefühl, welches sich unangefragt meldet, sobald etwas Großes in den Gesichtskreis tritt. Außerhalb der Künstlergemeinde gebraucht das Urteil selbst des gescheitesten Mannes Krücken: Vergleichungen mit Vorbildern, Grundsätze, Aussprüche früherer Meister und ähnliches; schätzenswerte Krücken, immerhin Krücken; die überdies den Übelstand haben, gerade dann zu versagen, wenn man ihrer am dringendsten bedarf, nämlich dann, wenn das Originelle nicht den vorhandenen Mustern gleicht, wenn das Große nicht den Kleinen behagt, wenn das Neue kein durch das Alter geheiligtes Ansehen mitbringt. Das Urteil der Künstler ist ferner zugleich ein liebevolles, auf jede wertvolle Eigenart freundlich eingehendes; kein dankbareres Publikum für den Begabten, als große Männer; je größer, desto besser. Auf Grund dieser Eigenschaften bilden zu jeder Zeit die älteren, bereits anerkannten Meister die natürlichen Beschützer der jüngeren, noch um Anerkennung ringenden. Das Bedürfnis, einem Nachfolger die gröbsten Hindernisse aus dem Weg zu räumen, was bloß ein offenes Wort der Empfehlung kostet, ist auch ein zu nahe liegendes, als daß es nicht die Regel bilden sollte; das Gegenteil findet sich daher in der Geschichte der Kunst und Litteratur nur als eine seltene Ausnahme. Über das Gegenseitigkeitsverhältnis der ausgereiften Künstler wird mancherlei Unrühmliches gemunkelt. Untersuchen wir jedoch die Akten genauer, so werden wir in jedem besonderen Fall das Zerwürfnis von den Hetzereien der

beiderseitigen Anhängsel herrühren sehen. Mit unablässigem Sieden und Schüren, mit Wasserstoff, Chlor und Schwefel kann man bekanntlich sogar das Gold in eine Säure verwandeln.

Jenseits der Künstler sind noch zwei Klassen von Gläubigen zu verzeichnen, oder genauer gesagt: eine Klasse und ein Zustand. Die Klasse besteht aus der Auslese der Frauen. Die berühmte vorurteilslose Empfänglichkeit der Frau für das Schöne jeder Art, jeder Form und jeden Namens ist Natur, gehört zum Wesen; in ausgezeichneten Persönlichkeiten offenbart sie sich sogar als ein sehnsüchtiges Bedürfnis, als ein Durst. Zwar möchte auch die übrige Menschheit das Schöne, behauptet es zu begehren und vermeint es zu suchen; doch einzig die Frau stößt einen unwillkürlichen Freudenruf aus, wenn sie's erblickt. Das weibliche Urteil beruht wie das künstlerische auf dem Instinkt, was von allen Grundlagen stets die köstlichste bleiben wird, weil sich der Instinkt nicht beeinflussen läßt; doch ist der Instinkt des weiblichen Urteils auf das „Schöne" im engeren Sinn beschränkt; zur Unterscheidung des Nachempfundenen vom Ursprünglichen, des Anspruchsvollen vom Großen taugt er wenig. Herrliche Titanien, die sich an einen ungeschlachten Esel oder einen parfümierten Affen anklammern, in der Meinung, einen göttlichen Genius festzuhalten, werden stets von neuem sich unsern erstaunten Augen vorstellen. Wenn indessen die Frau nicht selten einen Frosch für einen Fisch ansieht, so hält sie doch kaum jemals einen Fisch für einen Frosch; noch weniger macht sie dem Fisch zum Vorwurf, daß er kein Frosch sei: es ist dies ein edler Zug und kein gemeiner Vorzug: man darf ihn zur Nachahmung empfehlen. Und dann, gegenüber dem einmal erwählten Gegenstande des Glaubens, was für eine Treue! Was für eine Selbstlosigkeit! Was für ein unerhörter Mangel an moralischer Feigheit! Die Frau wartet keine Zeichen und

Erlaubnisscheine ab, achtet kein Verbot, ja spottet selbst des Hohns. Nach den hoffnungslosesten Niederlagen erlischt dieser Stern nicht, in den schwärzesten Sturmnächten beharrt sein milder, glückverkündender Glanz; später, nach dem Siege, wenn die andern, die sich während der Schlacht in den Gebüschen versteckt, mit zudringlichem Jubel hervorbrechen, zieht sie sich zurück; denn sie stritt nicht um den Lohn. Die Philosophie mag über die Frau urteilen, wie sie will oder muß; die Kunst schuldet ihr Ehrerbietung, Dank und Liebe. Ohne die Frau würde die Menschheit schon längst die Kunstwerke mittels Logarithmen ausrechnen und die Dichterkraft mit dem Koprometer messen.

Der Zustand ist jene wundersame Lazur, welche einige Jahre lang selbst die Seelen von gemeinem Schrot mit einem duftigen Hauch verklärt: die Jugend. Freilich nur die männliche Jugend, da die weibliche mit dem Modellstehen für die Phantasie und mit der Heiratsfähigkeit anderweitig beschäftigt ist; die männliche aber bis ins zarteste Knabenalter. Das Wechselspiel zwischen begeistertem Empfangen und schöpferischem Ahnen, zwischen bescheidener Bewunderung und keckem Selbstgefühl verleiht dem Pubertätsidealismus seinen Reiz und seinen Wert, die gewaltige Zahl der Teilnehmer und der stürmische Charakter der Überzeugungsäußerungen seine Macht. Die Ankunft neuer Jünglingsregimenter bedeutet stets eine Unterstützung des Künstlers, eine Vermehrung der Pietät für das Schöpferische, eine Verstärkung des Ruhmes für unvergängliche Werte. Dem Sauerstoff ähnlich greift die Jugend nur altes Eisen und faules Holz an, die edeln Metalle schützt sie vor dem Staube. Heilsam vor allem aber wirkt die Jugend dadurch, daß sie die babylonischen Türme der Scholastik in die Luft sprengt. Zwar beginnt das Wühlen und Schanzen sogleich von neuem; immerhin war es doch ein hübsches Schau-

spiel, wie die Pagoden samt den Pfaffen umherflogen.

Damit ist die Liste der Lämmer erschöpft und wir geraten zu den Böcken. Und zwar haben die Böcke eine auffallende Familienähnlichkeit mit den im neuen Testamente geschilderten. Das neue Testament unterscheidet zwei Hauptklassen von Ungläubigen: das Volk und die Pharisäer, Sadduzäer und Schriftgelehrten mit ihrem Anhang. Das Volk nennt man in der Kunstsprache „Publikum". Unter jedem Namen bethätigt es seine bekannten Eigenschaften. Einerseits: Wankelmut des Urteils und der Bedürfnisse und geistige Schwerfälligkeit, andererseits Gutartigkeit und brachliegende, nutzbare Bereitwilligkeit. Das Publikum in seiner Gesamtheit zu schmähen, ist weder geziemend, noch gerecht noch vernünftig, denn erstens hilft es nichts, zweitens hat der Mensch noch dringendere Pflichten auf Erden, als den Auftrag, Publikum zu bilden, drittens befinden sich in der buntscheckigen Gesellschaft sehr vornehme Seelen, z. B. die ersten Meister der Nebenkünste, überdies Persönlichkeiten, denen man mindestens Höflichkeit schuldet, z. B. Königinnen, endlich Personen, die kein wohlerzogener Mensch öffentlich schulmeistert, z. B. die eigenen Geschwister. Unheil stiftet das „Volk" oder „Publikum" höchstens durch seine Blindgläubigkeit gegenüber seinen Lehrern; gesellt sich nämlich zu der Blindgläubigkeit der Eifer, dann ergiebt sich der „Anhang" der Pharisäer. Je weiter man sich von den Schulen entfernt, desto mehr schwindet diese Gefahr, desto harmloser und bereitwilliger erscheint das Publikum. Darum bekunden heute noch wie vor zweitausend Jahren die Meister eine merkliche Vorliebe für den Umgang mit Zöllnern und Fischern.

Für den Namen „Pharisäer, Sadduzäer und Schriftgelehrte" je einen genauen Paralleltitel in der Kunstwissenschaft zu finden, wäre eine leichte Aufgabe;

sie wird mir übrigens garnicht gestellt, da ich es nicht mit der Trennung, sondern mit der Zusammenfassung zu thun habe. Für die Zusammenfassung nun wähle ich mit Bedacht denjenigen Namen, welcher auf die gemeinsame geistige Heimat hinweist, den Namen Alexandriner. Wer immer von den Alexandrinern handelt, muß, will er nicht zur Ungerechtigkeit hingerissen werden, das natürliche Gesicht dieser Leute von ihren sauertöpfischen Mienen beim Anblick eines Wunders oder Werkes unterscheiden. An sich waren und sind ja die Alexandriner würdige Männer, achtbar und geachtet, verdient um Bildung und Wissenschaft, und darum mit Titeln und Ämtern ausgezeichnet, an antiquarischen Kenntnissen die Ersten ihrer Zeit, und darum „zu oberst in den Schulen" sitzend, voll von Eifer für die Erziehung des Volkes und der Jugend, Hüter des Tempels und des Gesetzes (der Kunst und Litteratur), von schrankenloser, fast abgöttischer Pietät vor den heiligen Schriften (den „Klassikern") erfüllt, an begeisterten Huldigungsbezeugungen für die Verfasser derselben sich niemals genugthuend; „sie bauen den Gerechten Denkmäler und schmücken die Gräber der Heiligen"; jede Kritik der Schriften, jede von den Propheten abweichende Meinung verabscheuen sie als einen Gräuel der Gotteslästerung. Sie haben überhaupt nur den einzigen Fehler, daß sie meinen, der Quell der Offenbarung wäre ausgetrocknet, daß sie lehren, der heilige Geist mache zu ihrer Zeit eine kleine Generalpause von einem Jahrhundert, daß sie die fröhlichen Weissagungen an das Ende der Welt adressieren, daß ihr gesamtes Fühlen und Denken von der Voraussetzung beherrscht wird, die Gegenwart habe keinen vornehmeren Beruf, als der Vergangenheit die Fingernägel zu putzen, und der lebendige Mensch keine wichtigere Aufgabe, als die Toten zu balsamieren. Den einzigen echten Balsam liefert natürlich die Firma Caïphas & Cie.

Die Frage, aus welchem Seelenwinkel der sonderbare Trieb entspringt, bei abgöttischer Verehrung der Vergangenheit die Gegenwart zu entwerten und die Kinder der nämlichen Propheten, vor welchen man sich auf den Bauch wirft, schlecht zu empfangen, ein Trieb, der sämtlichen Alexandrinern so natürlich ist wie Pulsschlag und Atemzug, ist leicht und bündig zu beantworten: er entspringt aus dem Instinkt der Selbsterhaltung; darum ist er so zäh und störrisch. Das ganze Ansehen und die hohe gesellschaftliche Stellung der Alexandriner beruht eben auf einem Interimszustand, auf einer Sedisvakanz, auf der Thatsache oder Annahme, daß zu ihrer Zeit keine großen Männer vorhanden seien. Sonst müßten sie ja von ihrem Thron heruntersteigen und das Lineal, das sie so meisterhaft schwingen, in ein Futteral stecken; sie haben sich aber da oben eingenistet und den Stuhl behaglich gefunden. Daraus erklärt sich ihre unbewußte, darum jedoch nicht minder eifrige Feindseligkeit gegen jede lebendige Kunst und gegen jeden Anspruch auf schöpferischem Gebiete. Ein Gleichnis soll diese Stimmung noch verdeutlichen. Wenn nach dem Tode des Herrn die Dienerschaft sich seines Erbes bemächtigt hat und in seinem Namen schaltet und waltet, wird sie wohl die Nachricht, daß ein Verwandter des Verstorbenen anrücke, mit Freuden begrüßen und dem jungen Herrn demütig mit dem Schlüsselbund entgegenziehen? Nein, sie wird sich zwar bereit erklären, das Erbe dem Erbberechtigten auszuliefern, aber in jedem besonderen Fall den Ankömmling für unecht ausgeben; mit der Zeit wird sie sogar Aktenstücke vorweisen, welche bezeugen sollen, daß der Herr kinder- und verwandtenlos gestorben sei. Der nämliche Satz in den unbildlichen Gedanken übersetzt, lautet: die Alexandriner müssen allem Ursprünglichen und Großen, wenn es lebendig, wenn es gegenwärtig, wenn es persönlich auftritt, den Krieg

ansagen, weil es sie bedroht, weil es sie von ihrer Stellung neben dem heiligen Gral herunternötigt, weil der angekündigte junge Herr voraussichtlich einen Blick und eine Stimme, ein Urteil und einen Befehl und überdies allerhand unheimliche Abneigungen haben wird. Die ganze Sorge der Alexandriner ist daher darauf gerichtet, die Ankunft einer überlegenen Persönlichkeit zu verhüten und für den unglücklichen Fall, daß sie trotzdem herannahe, Wellenbrecher zur Abwendung der schädlichen Folgen anzubringen. Der Instinkt der Selbsterhaltung erfindet zu diesem Zwecke weitläufige Verteidigungssysteme, mit vorgeschobenen Werken, kunstvoller, als der vollendetste Biberbau und Termitenhügel.

Man verfaßt vor allem einen Kalender, welcher auf Grund der Stellung des Mondes zur Erde ausrechnet, daß in den nächsten hundert Jahren überhaupt keine Talente möglich seien; die Kritik übernimmt die Verantwortlichkeit dafür, daß dieses Naturgesetz nicht übertreten werde. Ohnehin hat sich ja die Natur mit der Hervorbringung der Klassiker dermaßen angestrengt, daß man ihr unbedingt eine Erholung gewähren muß. Man schickt sie also in die Ferien, ob sie will oder nicht will. Die Diagnose ist da; die Gefahr der Schwindsucht ist dringend; der Spruch der Ärzte erlaubt keinen Spaß. Zur untrüglichen Erkennung außerordentlicher Begabung, die man so gut zu schätzen weiß wie ein anderer, wird der Mitwelt eingeschärft, daß erfahrungsgemäß jedes echte Talent mit einem Denkmal unter den Füßen einherzuspazieren pflegt; die Anwendung dieses Satzes auf das falsche Talent ergiebt sich durch die Umkehrung von selbst. Das Gesundheitsamt veröffentlicht ein Gutachten, laut welchem verdiente Anerkennung, oder gar Ehre und Ruhm, in der Jugend oder im rüstigen Mannesalter genossen, giftig wirkt, es wird demnach Jedermann ermahnt, denjenigen, der sich etwa

unnatürlicher Weise schon in jungen Jahren auszeichnet, vor der Berührung mit den genannten Stoffen ängstlich zu behüten. Den Pfuschern im Gegenteil bekommt jede Auszeichnung in jedem Lebensalter wohl, da es ihnen zur Aufmunterung dient. Junge und auch ältere noch rüstige und zuviel versprechende Meister sollen demgemäß bei ihrer Ankunft sofort isoliert und einer lebenslänglichen Quarantäne unterzogen werden, bis eine Medizinalkommission ihren nahe bevorstehenden Tod, beziehungsweise ihren vollendeten siebzigsten Geburtstag bezeugt. In diesem Falle versammelt sich der Prüfungsausschuß der Alexandriner, um über ihre Aufnahme in den litterarischen Senat zu beraten. Es darf immer nur einer auf einmal in den Senat aufgenommen werden, auch ist bei der Aufnahmefeierlichkeit strengstens darauf zu achten, daß die Anerkennung des einen ja den Charakter einer Zurücksetzung der übrigen enthalte; darüber muß in jedem einzelnen Falle der Takt entscheiden. Das Empfangsgeschrei muß so laut angestimmt werden, daß niemand es überbieten kann, so sichert man sich das Vorrecht der Verehrung. Der Verfassungsrat der vereinigten Pharisäer, Sadduzäer und Schriftgelehrten beehrt sich, einer löblichen Gegenwart und Zukunft mitzuteilen, daß Höchstdieselben beschlossen haben, die aristokratische Republik der Künstler und Dichter in eine Wahlmonarchie zu verwandeln. Wählbar sind nur tote Senatoren. Allfällige Bewerber um die Stelle eines Dichterfürsten haben ihre Zeugnisse, ihre nachgelassenen Werke und ungedruckten Briefe nebst Curriculum vitae, Namen, Wohnort und Nummer des Grabsteins bis spätestens zu Ende des Monats bei Endesunterzeichneten einzureichen. Jedes Gesuch, dem nicht ein amtlich beglaubigter Todesschein beigegeben ist, bleibt unberücksichtigt. Künstler, Schriftsteller und Dichter sind von der Abstimmung ausgeschlossen. Insubordination gegen

den einmal erwählten Dichterfürsten in Form unbefugter Vergleichung desselben mit einem ihm an Rang und Kommando Nachstehenden soll als Hochverrat geahndet werden. Dem verewigten Dichterfürsten ist eine mit unumschränkter Vollmacht ausgerüstete, aus der Zahl der Alexandriner zu ernennende Regentschaft beigegeben, welche in seinem Namen die Regierungsgeschäfte besorgt.

So weit die Alexandriner. Was sagt hierzu der Künstler und Dichter? Nun, der geht seiner Wege und thut seine Wunder und Werke. Treiben es jene gar zu dreist, so wendet er auch wohl einmal das Haupt nach ihnen und macht sich mit einer poetischen Metapher Luft. Heutzutage wählt er hierzu mit Vorliebe Bilder aus der Klasse der höheren Wirbeltiere. Ehemals hieß es: „O, Ihr Schlangen, Heuchler und Otterngezüchte!" Im Grunde sind es ja keine Ottern, sondern bloß Blindschleichen. Zum Unglück der Alexandriner unterstreicht jedoch die Nachwelt solche Exklamationen, selbst wenn sie unbillig sein sollten, doppelt und dreifach mit innigem Behagen. Deshalb, weil sie den Dichtern so unendlich viel und ihren Gegnern so unendlich wenig verdankt, weil ferner jene so überaus liebenswürdig, und diese es so ganz und gar nicht sind. Man wird immer von neuem versucht, im Namen der Gerechtigkeit ein gutes Wort für die verwünschten Alexandriner einzulegen. Wer verfolgt indessen ihr Andenken am wütendsten? Die Alexandriner der jedesmaligen Gegenwart. Und das ist der Humor des Unglaubens. Lächelt er auch nicht zwischen Thränen, so beißt er doch in sein eigenes Bein. Mit diesem versöhnenden Bilde will ich schließen.

Vom Ruhm.

Eine Nation sollte von Zeit zu Zeit hinter dem Gartenzaun nachschauen, ob es mit dem Ruhm, den sie als höchsten Preis ihren Auserlesenen zu spenden gedenkt, richtig steht. Denn so bequem wie man meint, geht es nicht, als ob der Ruhm ein natürliches, unzerstörbares Eigentum des Menschengeschlechtes wäre.

Im Gegenteil, es gehört sehr, sehr viel dazu, damit einer Nation der Ruhm gedeihe und die mindeste schlechte Luft erstickt den Lorbeer. Barbarische, despotische, hyperloyale, militärische, scholastische Völker oder Zeitalter entbehren des Ruhmes, sie können ihre Helden bloß ehren, nicht rühmen. Ehre aber ist die feindliche Schwester oder, wenn man lieber will, die Schlingpflanze des Ruhmes. Ehe man sich's versieht, hat sie ihn verdrängt und erwürgt.

Zum Nachschauen aber dünkt mich gegenwärtig Anlaß vorhanden. Denn ich glaube zu bemerken, daß der deutsche litterarische Ruhm der Gegenwart an häßlichen Übeln krankt.

Er ist zunächst treulos geworden, indem, wer vorgestern gerühmt wurde, heute in die Rumpelkammer geworfen wird. Sämtliche gepriesene Namen verbrauchen sich mit einer Schnelligkeit, als wäre die Unsterblichkeit ein Konsumartikel. Kaum in den Mund des Volkes genommen, schmilzt auch schon der Herr. Ja, es läßt sich geradezu logisch ausrechnen: Weil heute einer als Genie verkündet wird, wird er in zehn Jahren abgethan sein, mit verächtlichem Achselzucken. Wer ein feines Gehör hat, vermag sogar während des Jubels schon den Nebenton im Falsett zu vernehmen, der später die höhnische Dominante bilden wird.

2*

Der Ruhm ist ferner frech geworden. Man flüstert einander nicht mehr ehrerbietig einen Namen zu, sondern man brüllt ihn den Leuten um die Ohren, den Hut auf dem Kopf, die Hände in den Hosen. Als handelte es sich um einen sozialdemokratischen Genossen. Ich kenne aber nichts Beleidigenderes als einen Ruhm ohne Ehrerbietung. Erst achtet einen Menschen, dann verbeugt Euch, hierauf verbeugt Euch noch einmal, hernach rühmt ihn.

Freilich, wenn man als Gründer auf Verabredung ergebene Leute gleich Interimsscheinen an den Börsen ausschreit, wenn man seinesgleichen auf sieben Schultern hebt, damit er groß aussehe, dann hält es allerdings schwer, Ehrerbietung für den allzu verwandten Klienten aufzubringen. Und siehe: Das Beispiel wirkt. Andere Gründer unternehmen andere Berühmtheiten. Dann entsteht unlauterer Wettbewerb. Es setzt Papst und Gegenpapst. Und keiner glaubt an seinen eigenen Papst, geschweige denn an den feindlichen.

Da gilt es nun beizeiten vorzubeugen. Sonst könnte es eines Tages widerfahren, daß der oder jener, dem man den Ruhm anbietet, antworte: „Aber nicht wahr, Ihr wascht ihn doch erst gründlich mit Karbolseife, ehe ich ihn in die Hand nehme, Euren Ruhm?“

Altersjubiläen.

Ich bin nicht der einzige, der den Jubel nicht nachzufühlen vermag, welcher eine Nation in dem Augenblicke heimsucht, da ein verdienter Mann sechzig oder siebenzig oder achtzig Jahr alt wird. Vielmehr

befinde ich mich in vorzüglicher Gesellschaft, nämlich in der Gesellschaft der Gefeierten selber. Denn wer an einem Jubiläum am allerwenigsten zum Jubeln aufgelegt ist, das ist allemal der Jubilar. Dem ist ganz anders zumute, wehmütig und bitter. Die Geduldigen halten ergeben still, die Trotzigen retten sich vor der zugedachten Operation durch schleunige Flucht ins Gebirge, falls sie nicht gar Feuer und Schwefel herunterknurren wie Grillparzer.

„Es thut ihnen aber im Grunde doch wohl; trotz aller Wehmut.“ Gewiß, Wehmut thut wohl, wie jedes erweichte Leid. Und sie zu erweichen, sie zu rühren, vielleicht bis zu Thränen zu rühren, das mag Euch mit Euren massenhaften Liebes-, Dankes- und Bewunderungsbeteuerungen unschwer gelingen. Da schwindet mancher unbewußte Groll, da lösen sich allerlei böse Spannungen. „Es hat mir doch wohl gethan.“ Wenn das Euch genügt, vortrefflich. Nur erinnert mich dieses „Dochwohlthun“ fatalerweise an einen Fall, der nicht eben nach Jubel schmeckt, nämlich an einen Trauerfall. Dort thut es den Beteiligten auch doch wohl, wenn man sie durch Teilnahme zu Thränen rührt. Eure Jubiläen sind demnach Kondolenzjubiläen. Kurz, im Munde des Gefeierten — und der Gefeierte an einer Feier zählt doch auch ein wenig mit — schmeckt das Jubiläum wie eine sauersüße Pastete, angefeuchtet mit Bitterwasser.

Glückwünschen kommt Ihr dem Herrn? Glückwünschen wozu? wenn es erlaubt ist. Man wünscht einem Menschen Glück, wenn er soeben etwas erwünschtes erreicht hat. Also wenn er Major geworden ist, oder Regierungsrat, oder wenn er das große Los gewonnen hat oder eine reizende Braut oder einen gesunden kräftigen Buben (Mutter und Kind befinden sich den Umständen angemessen wohl). Aber ein Jubilar, was hat denn der heute jubelnswertes erreicht? Das siebenzigste Altersjahr. Ein ver-

wünschter Gewinn! Das heißt einen Erlaubnisschein auf Magenkrebs oder Gehirnerweichung.

Gewiß, ein schöner Gedanke, eine Nationalfeier der Bewunderung einem Lebenden geboten! — wenn sie rechtzeitig käme, wenn sie spontan gediehe, aus naiver überquellender Begeisterung. Dagegen eine Bewunderung, die aus dem Kalender stammt, die pedantisch ein Datum abwartet und zwar ein möglichst spätes Datum, um ja nicht zu früh, das heißt rechtzeitig, zu kommen, die nach dem Taktstock der Kapellmeister schaut um den richtigen Einsatz nicht zu verfehlen, eine Bewunderung, die da organisiert wird wie ein Kupfertrust, solch eine gnädige Bewunderung von oben herab, wo das hohe Alter dem Verdienst als mildernder Umstand angerechnet wird, das ist eine ranzige Nationalfeier. Meint Ihr denn wirklich, er sähe sie nicht, Euer Jubilar, die Schnürchen, welche das Jubiläum ziehen? er mustere und wäge sie nicht, die Impresario, welche die nationale Begeisterung pachteten? die Totengräber, welche ihm die Hand drücken, während ihnen der druckfertige Nekrolog aus der Tasche guckt? Es ist erhebend, König zu sein. Aber ein King aus Gunsten von Kingsmakern! Und von was für Kingsmakern! Sagen wir's doch klipp und klar: Eure angeblichen Dichterjubiläen sind Buchhändlerjubiläen. In zweiter Linie Bio- und Monographenjubiläen. Mit siebenzig Jahren wird ein Dichter nachlaßfähig. Da liegt der Honig.

Wissen Sie, für wen ursprünglich die Altersjubiläen erfunden wurden? wen sie erquicken? wem sie wohlthun? ganz und gar wohlthun, nicht „doch" wohlthun? Jenem, der kein anderes Verdienst besitzt als sein hohes Alter, jenem, der zeitlebens keinen andern Anlaß bot ihn zu feiern, als seinen Geburtstag. Ein kleiner Kassier, ein untergeordneter Beamter, ein dunkler Schullehrer in einem finstern Städtchen,

welche fünfundzwanzig oder fünfzig Jahre treu und bescheiden im Dienst standen, wenn man solchen ein Altersjubiläum oder, was auf dasselbe hinausläuft, ein Dienstjubiläum stiftet, denen thut das in der Seele wohl. Deshalb, weil sie sich hiermit zum erstenmale ihres Lebens in den Vordergrund des Interesses gerückt fühlen, weil sie nun wenigstens einmal in ihrem Dasein ihr Ehrgeizchen befriedigt spüren, weil sie hinfort die süße Illusion neben sich aufs Krankenbett legen dürfen, etwas auf Erden gewirkt, etwas gegolten, etwas erreicht zu haben. Wer mithin einen großen Dichter an seinem 70. Geburtstag feiert, erhebt ihn in die schwindelhafte Höhe eines Buchhalters von Brandts Schweizerpillen.

Eines ist sicher: vor dem 70. Geburtstag hatte der Gefeierte einen sechzigsten, vor dem sechzigsten einen fünfzigsten, vor dem fünfzigsten einen fünfundvierzigsten und dreiundvierzigsten Geburtstag. Warum wurde damals nicht gejauchzt, nicht geredet, nicht gedruckt und nicht gebechert? Ich verstehe, der Ruhm hat keine Jubelouverturen, sondern bloß Jubelzapfenstreiche. Immerhin eine dreißigjährige Generalpause vor Beginn des ersten Akkordes ist etwas lang und ein plötzliches Fortissimo mit dem vollen Orchester nach den Sordinen ist etwas plump. So instrumentiert der wahre Ruhm nicht. Der liebt das sempre crescendo. Aber freilich, von einem Jubel, der das Tempo verfehlte, darf man auch keinen Takt erwarten.

Ohne Scherz: der Gegensatz zwischen dem Schweigen während langer Jahrzehnte und dem plötzlichen Tutti mit Pauken am Ende des Lebens ist eine so auffallende Erscheinung, daß sie zum Nachdenken auffordert, daß sie eine Erklärung erheischt. Da habe ich mich nun öfters gefragt, ob nicht am Ende doch der blaßgelbe Neid ein klein klein bißchen mit im Spiele wäre. So habe ich mich gefragt und ich habe mir geantwortet: ja, und antworte mir noch so.

Der Hauptgrund jedoch ist mir zufällig zum Bewußtsein gekommen, damals als Deutschland das Jubiläum Paul Heyses beging. (Ich sage ein Jubiläum „begehen“ wie man sagt eine Geschmacklosigkeit begehen.) Dazumal erschien nämlich in einer der ersten Zeitungen Deutschlands ein Breve, das sich feierlich dagegen verwahrte, es möchte etwa Brauch werden, Dichter so unheimlich früh, nämlich in ihrem sechzigsten Jahre schon, zu feiern. Da steht's ausdrücklich, offen und ehrlich. Greifen wir's, halten wir's fest und lassen wir's nicht mehr entschlüpfen. Ein sechzigjähriger Dichter zu jung, um gefeiert zu werden. Mithin ist es eingestandenermaßen die Rüstigkeit, die Vollkraft des Schaffens, was die Generalpause des Ruhmes verschuldete und nicht etwa irgend ein anderer Umstand. Ehe der Dichter mit wenigstens einem Fuß im Grabe steht, gebührt ihm keine Feier. Wie gesagt, solch einen goldenen Spruch darf man nicht mehr aus dem Schatze der Menschheit schwinden lassen; er gehört auf ewige Zeiten ins Gedächtnis der Nachwelt, neben den Sprüchen der sieben Weisen.

Indessen das ist nun nicht mehr der Neid, der so spricht. Denn so deutlich drückt sich der Neid nicht aus, der munkelt. Nein, es ist vielmehr die liebliche Voraussetzung, als ob die Bedeutung eines Dichters erst dann anfange, wenn er ein „abgeschlossenes fertiges Ganzes“ bildet, wenn man seine „gesamte Thätigkeit“ „überschauen“, wenn man ein „Lebensbild“ von ihm „entwerfen“ kann, mit anderen Worten: wenn man ihn abhandeln, erklären, herausgeben, kommentieren und emendieren, wenn man ihn, kurz gesprochen, in den litterarhistorischen Mörser stampfen kann.

Das ist's; das ist das Sesam, thue dich auf. Nicht die Werke — Gott bewahre, die sind Nebensache — sondern das „Dichterbild“, der Platz, die Nummer, die dem Manne in der Litteraturgeschichte

gebühren, das ist das Wichtige. Wenn wir's sonst nicht wüßten, so wüßten wir's jetzt: Das gegenwärtige Deutschland, trotz allem Gethue und Gerede über Poesie und Goethe, ist mit nichten litterarisch, sondern litterarhistorisch veranlagt. Nicht um das Genießen der Dichter, sondern um das Dozieren derselben ist ihm zu thun.

Auf dasjenige Jubiläum aber, auf welches ich mich freue, an welchem ich teilnehmen möchte, werde ich wohl noch lange warten müssen: auf das Jubiläum zu Ehren eines großen Werkes, das soeben frisch erschien.

Datumsjubiläen.

Der hundertjährige, der fünfzigjährige, vielleicht auch der fünfundzwanzigste Todestag. Warum nicht der achtundneunzigste oder neunundvierzigste? Ich begreife, es geht nach dem Dezimalsystem. Wenn die Erde sich so und sovielmal um die Sonne geschwungen hat, dann geschieht plötzlich ein allgemeines Halloh über einen Verschollenen.

Nun ist es ja unstreitig ein erhebendes Schauspiel, diese Popularität der Astronomie und des Dezimalsystems. Nur sage mir doch einer, was hat das Null Komma Null, was hat die Ekliptik mit dem Wert eines toten Schriftstellers oder mit der Freude über seinen Wert zu schaffen?

Wäre das bloß ein harmloses Spiel, wie etwa das Lotto, so hätte ich nichts dagegen einzuwenden. Allein diese Prämienziehung gehört in die Klasse der schlimmen Lose, welche den Abnehmern unfehlbar Schaden

bringen. Ich meine Schaden am Wahrheitsgefühl. Denn was da gelogen wird, an den hundertjährigen Weißwaschereien! gelogen! gelogen!

Wenn morgen Wieland, übermorgen Paracelsus, am Dienstag Abälard gefeiert wird, oder wen sonst der Wendekreis des Krebses zufällig aus dem Staub der Geschichte emporwirbelt, so wird das andächtige Europa drei Tage lang staunend vernehmen, wie und was maßen Wieland ein Homer von Gottes Gnaden, Paracelsus der Begründer der Naturwissenschaft, Abälard der geniale Vorläufer der Reformation gewesen. Im Grunde, das andächtige Europa vernimmt es durchaus nicht staunend, denn es glaubt ja kein Wort davon. Und die es sagen, glaubens auch nicht, oder, was noch schlimmer ist, sie wissen nicht einmal, ob sie's glauben oder nicht. Aber jedermann hält es für richtig, daß man's sage. Das nun, sehen Sie, nenne ich lügen. Oder was heißt denn sonst lügen?

Übertreibe ich etwa? Nehmen wir doch den ersten besten der jüngst Jubilierten. Zum Beispiel Bürger. Haben sie ihn uns da in unverantwortliche Klassikerhöhen emporgeschroben, den armen Bürger, dem anderthalb Balladen passierten, von jenen, die keinen Sommer machen!

Hernach, wenn das Jubiläum vorbei ist, kräht kein Hahn mehr nach dem geräuschvoll Gefeierten. Nämlich es geht wiederum nach dem Dezimalsystem. Man zieht zunächst eilends 100 Prozent von dem Gesagten wieder ab, läßt die Erde sich ruhig weiter drehen, begräbt das geduldige Opfer wieder in die stille Truhe der Vergessenheit und wartet geduldig ab, bis eine neue Null heranwackelt, die dann eine vierstellige Dezimalzahl ergiebt. Jetzt wird der Leichnam abermals abgestäubt und noch viel unverschämter aufgeblasen und so geht es weiter durch die Zeiten der Zeiten in Ewigkeit, Amen.

Copuli, Copula.

Wiederholt habe ich sehnsüchtig die Griechen beneidet. Zuerst, mit zehn Jahren, weil sie nicht lateinisch lernen mußten, hierauf, mit zwanzig Jahren, weil ihnen der Onkel zum Geburtstag statt Webers zweibändiger Weltgeschichte ein kleines Bändchen Sklavinnen zum Präsent machte, endlich, mit dreißig Jahren, weil kein Mensch ihren Dichtern ein Tächtel-Mächtel zumutete.

Lieben Sie die Zukunft? Ich für meinen Teil weiß nicht, ob ich sie liebe, denn ich kenne sie nicht. Aber ich glaube daran. Wirklich, in allem Ernst, ich glaube, es giebt eine Zukunft. Jedenfalls dürfen wir es, nicht wahr? als möglich annehmen, wir wären nicht die letzten Menschen auf Erden, sondern es kämen nach uns noch weitere zehn, zwanzig, hundert Menschengeschlechter, die Welt, nachdem sie ein paar Milliönchen Jahre gedauert, währe vielleicht noch einige kleine Dutzend Jahrtausende. Die Annahme ist nicht so unsinnig, nicht wahr?

Dies vorausgesetzt, so halten Sie jetzt bitte einmal das Ohr ans Telephon und horchen Sie, wie die Litteraturgeschichte des dreißigsten Jahrhunderts — um in der Nähe zu bleiben — über unsere in den Grund und Boden hineinverkuppelte Litteratur urteilt, — über das Liebesgewäsche, das Legionen von Schriftstellern in Myriaden von Büchern, Zeitschriften, Zeitungen und Theatern jahraus jahrein von Gibraltar bis Hammerfest, vom Ural bis zur Sierra Nevada Milliarden von unersättlichen Lesern unermüdlich aufwarten, — über die Hunderttausende von Männlein, welche Europa und Amerika seit fünfzig Jahren mit Hunderttausenden von Weiblein bereits ineinander- oder auseinander-

gekuppelt, unbeschadet der tröstlichen Bereitwilligkeit, annoch weitere fünfzig Jahre also fortzufahren, — über unser anspruchsvolles Hohelied des Tächtel-Mächtels, das „Epos des neunzehnten Jahrhunderts" — über unsere niedliche Voraussetzung, daß jede, aber auch jede Erzählung, und jedes Theaterstück ohne Ausnahme, sei es Lustspiel oder Trauerspiel, handle es von heute oder von Mosis Zeiten, nur unter der Bedingung genießbar wäre, daß man ein Liebesgeschnäbel hineinwurste — über unsere Sucht, jedem großen Manne der Kunstgeschichte nachträglich ein Liebschäftchen in seinen Ruhm zu stricken, weil wir anders seiner nicht völlig froh werden könnten.

Hören Sie wirklich nichts? Nichts dergleichen wie „Klatsch für Klatschweiber" oder „eine Litteratur wie von Kupplern für Kuppler"? Ich für meinen Teil höre es ganz deutlich. Nun, es thut nichts. Ich werde es Ihnen aufschreiben und gelegentlich einmal zuschicken.

Einstweilen, um Sie doch einigermaßen zu entschädigen, erlaube ich mir, Ihnen eine Handvoll von meinen eigenen Urteilen mit auf den Heimweg zu geben:

Ausführliche Darlegungen fremder Familienverhältnisse geduldig anzuhören oder anzulesen, ist weibisch; und an dem Bericht von fremden Liebesverhältnissen Vergnügen zu finden, ist nicht männlich.

Das Schmunzeln darüber, daß zwei sich kriegen, ist auf den Lippen der Frau liebenswürdig, weil mütterlich, auf den Lippen des Mannes widerwärtig, weil greisenhaft.

Das andächtige Gethu und Gerede um eine personifizierte Gottheit der Liebschaften, um eine heilige „Liebe" an sich, welche ihre Herkunft von der Sinnlichkeit verleugnet und ihre Richtung nach einem Einzelmenschen verläßt, um vom allegorischen Himmel herab sämtliche Liebespaare, die da sind, die da waren,

und die da sein werden, gerührt zu segnen, das ist ein eunuchenhaftes Gebahren.

Denn es giebt zwar wohl für die Frau, nicht aber für den Mann eine „Liebe“ schlechthin. Wer da schreibt „die Liebe ist“ — „die Liebe hat“ — schreibt unmännlich. Der Mann liebt nicht ins Abstrakte, er liebt nicht die „Liebe“, sondern er liebt ein einzelnes bestimmtes weibliches Wesen, oder mehrere bestimmte weibliche Wesen, meinetwegen auch, wenn Sie's durchaus wollen, sämtliche bestimmten weiblichen Wesen, niemals jedoch die bloße Idee des Verhältnisses des liebenden Mannes zum liebenden Weibe. Ja, Liebesillusion, leidenschaftlichste, wahnsinnige Liebesillusion angesichts eines weiblichen Wesens, das ist männlich; im höchsten Grade männlich sogar, nämlich thöricht. Dagegen eine destillierte heilige „Liebe“ an sich, das ist ein hysterisches Postulat.

So, das wäre für den Anfang, damit Sie nicht etwa ungeduldig werden. Jetzt aber eine kleine Bitte. Können Sie mir nicht vielleicht zufällig sagen, wo Hecuba wohnt? Ich beginne mich nämlich allmählich für diese Dame unbändig zu interessieren.

Von der „männlichen“ Poesie.

Immer von neuem erachten die prosaischen Köpfe das reine Gold der Poesie für zu weich, eines Zusatzes bedürftig, selbst dann, wenn sie theoretisch das Gegenteil lehren, ja vielleicht dann am meisten. Nachdem wir glücklich darüber hinaus sind, die Poesie mit Geist zu würzen, mit Phrasen zu drapieren, mit Tugenden zu bessern, mit Ideen zu erheben, mit Weisheit zu vertiefen, mit Nützlichkeiten breitzustrecken, fängt un-

versehens die leidige Arzneikunst von vorne an, und um es nicht uralt nennen zu müssen, nennt man's modern.

Eine kräftige, männliche Poesie möchten wir zur Abwechslung jetzt haben, Pepton und Hämoglobin der Muse zu schlucken geben, Eisen- und Stahlbäder sie brauchen lassen, um ihre Konstitution zu stärken. Um ein weniges, so salbten wir ihr den Mund mit Bartwasser. Brennende Fragen, rote Fahnen und mörderliche Streike sollen die roten Blutkörperchen vermehren, Schweiß und Unrat, Dialekt und Dynamit die Zuckerkrankheit austreiben. Gestern stärkelte man mit bäurischen Hemdärmeln, heute mit fabrikstädtischen Arbeiterschürzen. Diesmal aber ist es uns grimmig ernst. Wir haben uns nämlich an dem Goldschnittsyrup so gründlich den Magen verdorben, daß wir nach Petroleum lechzen. Was ist prosaisch? was ist pedantisch? was ist nordnifelnebel-nüchtern? was schmeckt übel? was riecht bedenklich? Her damit, auf daß wir es dichten!

Und das Ergebnis? Titanische Grimassen, ohne den mindesten Zuwachs an Kraft. Das kommt daher, daß Geschwulst und Muskel zweierlei ist und daß einer fürchterlich schnarchen kann und doch ein Schwächling sein.

Denn was bedeutet „Kraft" in der Kunst? Nicht im Gewicht des Stoffes liegt sie, nicht in haarigen Ideen, sondern in der sieghaften Bewältigung der jeweiligen Aufgabe. Wer, was er immer unternimmt, meistert, der ist ein kräftiger Künstler. Ob er nun mit Singvögeln oder mit Krähen, mit elftausend Jungfrauen oder mit Arbeiterbataillonen daherdichte, einerlei, wenn jener seine Singvögel zwingt, diesem seine Krähen davonflattern, so ist jener der Kräftige, dieser der Ohnmächtige. Das geht so weit, daß eine gesunde Kunst sich überhaupt niemals die Kraft zum Ziele setzt, sondern die Vollendung, in welcher neben

andern guten Dingen auch die Kraft enthalten ist. Begehrt ein Zeitalter leidenschaftlich nach Kraft in der Poesie, so ist das schon ein krankhaftes Symptom, wie wenn ein bleichsüchtiges Dienstmädchen nach Salat ruft. Eisen fressen, Erde schmecken, den zersetzenden Geist unserer Zeit einatmen wollen, das sollten Zeichen von Gesundheit sein? Ich bitte um Verzeihung, das sind Zeichen der Anämie und Hysterie.

Die Kunst läßt sich nun einmal nicht legieren, und mit den Fäusten kann man nicht dichten. Und ob meinetwegen ein ganzes Zeitalter mit Milliarden von Urwählern einstimmig das Gegenteil beschlösse, so wird zwar vielleicht das Zeitalter knabenhaft, die Kunst jedoch um kein Haar männlicher werden. Denn mit dem Willen, mit Beschlüssen, mit Lärm und Geschrei läßt sich die Poesie so wenig kuranzen, wie irgend eine andere Naturpotenz. Alle Lebenskraft ist Saft und aller Saft ist weich, ja sogar im Innersten — es thut mir aufrichtig leid — ein wenig süß. Hat daher ein erbarmungswürdiges Geschlecht so viel Schleck schlucken müssen, daß es winselt „Alles in der Welt, nur beileibe nichts Süßes", gut, es giebt der Dinge und Thätigkeiten auf Erden genug, die nichts weniger als süß sind. Wohl bekomm's! Aber die Poesie selber mit sozialen Zwiebeln als sauren Hering rüsten zu wollen, diese Mayonnaise wird Euch nimmer geraten.

„Alt" und „jung".

Auf der einen Seite ein in ehrenhafter Mittelmäßigkeit ergrauter Senat, dem ich gerne die schuldige Ehrerbietung erwiese, wenn ich ihm Ehrerbietung

schuldete, auf der andern Seite junge Häuflein, welche ob ihrer problematischen Pubertät ein Siegesgeschrei anstimmen wie die Frösche in der Mainacht, — jetzt wählen Sie, wer gefällt Ihnen am besten?

„Alt" und „jung", das sind Fremdwörter für die Poesie. Weder das Alter noch die Jugend sind im mindesten ein Verdienst, noch ein Vorzug, ja nicht einmal eine Eigenschaft, sondern einfach ein Zustand. Man ist jung oder alt so wie man gesund oder krank ist und so wie man einst tot sein wird. Nicht der dieses und jener das, sondern jeder dieses und das. Was in aller Welt hat die Kunst damit zu schaffen? Genau soviel, als ob Du Zahnschmerzen hast oder keine. Her mit euren Werken! Und zwar, bitte, jeder mit den seinigen besonders! Keine Stangeschen Reisegesellschaften durch den Geist der Zeit! Nämlich es steht ein Tourniquet vor dem Schalter, und Ermäßigungen für Schulen und Vereine gewährt der Ruhm nicht.

Was sind das überhaupt für kleine Schwinkel, die nicht einmal über das eigene kurze Leben den Blick in die nächste Ewigkeit spannen! Wenn Du nach Deinem Tode ein bleibendes Werk wirst hinterlassen haben, dann wirst Du anfangen jung zu werden, wo nicht, so warst Du alt geboren, alt wie ein Lederapfel, trotz all Deinem Dulieh und Gemauser. Oder wird vielleicht gerade darum so unverschämt gebalzt, weil man spürt, morgen wird Hallali geblasen?

Du bist heute grün oder wenigstens grünlich. Ich gratuliere von Herzen. Allein nicht grün, sondern immergrün ist die Farbe des Ruhmes. Ihr seid heute unstreitig die Blüte der Nation, obschon ich mir lieber andere Blumen ins Knopfloch stecke. Allein seht Euch vor, es giebt auch Blumkohl.

Gewiß: für die Zuchtwahl, für Ehe, Liebe und Liebschaft, da ist Jugend ein Vorzug. Falls also einer der Senatoren der Poesie auf den unglücklichen

Einfall geriete, Euch eine Kellnerin vom Spatenbräu abspenstig machen zu wollen, dann würdet Ihr glänzend über das Alter siegen. Immerhin, so über die Maßen genial braucht man sich deswegen nicht zu geberden. Denn ob es auch ein Vorzug ist, so ist es doch gottlob kein seltener. Man teilt ihn mit Millionen von Mitmenschen, ja mit Milliarden von andern minder zweibeinigen Geschöpfen, die darum nicht den Anspruch erheben, Genie zu sein.

Schließlich ein Geheimnis im Vertrauen. Mit der Jugend, wissen Sie, geht es wie mit dem Pferdespiel; sie rennt herum. Kaum hat einer angefangen, der jüngste zu sein, so reitet ihm schon ein noch jüngerer auf den Fersen. Und während er eben gerade im besten Zug ist, seinen Vordermann „wackliger Greis“ zu schmähen, kichert es bereits hinter ihm „alter Geck“. Hören Sie es nicht? So schauen Sie doch nur in den Spiegel. Man sieht ja wahrhaftig schon drei anmutige Fältlein links und rechts neben den Augen! Das sind junge hoffnungsvolle Rünzelchen, mein Bester. Und wenn diese Rünzelchen werden Runzeln geworden sein, dann wird eine freche Bande mannbarer Buben Sie verhöhnen, so wie jetzt Sie die Alten verhöhnen. Amen, das geschehe!



II.

Zum Schutz.



Litterarischer Hader.

In der Lesegesellschaft meines Wohnortes liegen auf einem besondern Tische die Broschüren. Wochen vergehen zuweilen, ehe ich Muße finde, mich mit ihnen zu befassen; so oft das aber geschieht, treffe ich zu meinem Erstaunen regelmäßig eine Streitschrift gegen eine litterarische Persönlichkeit von Namen. Heute muß Baumbach, Julius Wolff oder Ebers herhalten, morgen Blumenthal, übermorgen Lindau, ein andres Mal sogar Paul Heyse oder Wildenbruch; mitunter werden wohl auch die Schriftsteller rottenweise abgeschlachtet, den Musen zum Namenstag. Mein Register ist, wie der Leser bemerkt, weit entfernt davon, vollständig zu sein, indessen genügt mir dasselbe schon im Übermaß, um mich befremdet nach der Ursache dieser Bissigkeit zu fragen. Ich sehe gar wohl ein, daß die Herren Verfasser in guten Treuen, um der Sache willen, im Namen des Geschmacks und der Poesie sich ereifern, allein ich kann nicht begreifen, was Geschmack und Poesie dabei gewinnen, wenn ein Schriftsteller den andern in die Waden beißt. „Wir müssen den falschen Größen die Maske herunterreißen, damit das Publikum ihr wahres Angesicht sehe,“ so lautet jedesmal die Entschuldigung. Allein abgesehen davon, daß es eine unmanierliche Art des Demaskierens ist,

wenn man dem Nächsten die Haare mitausrauft, gestatte ich mir, den streitbaren Herren Verfassern einfach nicht zu glauben, daß ein einziger unter unsern Schriftstellern eine Maske trägt. Sie schreiben und dichten vielmehr wie sie es können und vermögen, jeder nach seinem Talent, und zwar meistens mit einem Talent, das denn doch über dasjenige der geharnischten Heißsporne weit hinausragt, da die letztern kaum über eine geziemende Sprache verfügen.

Mich dünkt, man sollte sich ein für allemal darüber verständigen, ob ein Mensch dadurch, daß er ein Theaterstück aufführen läßt oder ein Buch veröffentlicht, die Pflicht übernimmt, wenigstens zwanzig Jahrhunderte zu erleuchten. Wenn ja, gut, dann schließe man unsere litterarischen Verkaufs- und Schaubuden und erlabe sich fortan einzig an der philologischen Textkritik der Klassiker. Wenn aber nein, dann begreife ich nicht, was uns hindern sollte, an jedem Talent in seiner Art Freude zu empfinden und ihm seinen Erfolg zu gönnen, selbst wenn der letztere weit über das Verdienst hinausreichen würde. Das Publikum hat seine Launen und seine Lieblinge und wird dieses Vorrecht bis ans Ende der Tage behalten; ich gebe zu, daß es sich seine Lieblinge nicht durchaus nach ihrem litterarischen Wert aussucht, ich gebe ferner zu, daß es besser wäre, wenn es anders wäre; allein ich vermag in diesem Übelstand keinen passenden Anlaß zu unpassenden Streitschriften zu finden, welche oft einem Pamphlet verzweifelt ähnlich sehen; ja noch mehr, ich kann den Übelstand nicht einmal für wichtig halten. Indem ich das sage, wird mich schwerlich jemand der Parteilichkeit verdächtigen, da ich wahrlich nicht zu den Lieblingen des Publikums gehöre. „Aber die falschen Tagesgötzen versperren ja dem wahren Talent den Weg!“ Wohl uns Unbekannten, wenn uns nichts anderes im Wege stände, als die zwanzigste Auflage eines Baumbach oder die

hundertste Aufführung eines Blumenthal! Aber selbst angenommen, dergleichen stände uns im Weg, so würde es sich immer noch fragen, ob es schön und wohlanständig sei, die Bahn mittelst litterarischer Kesseltreiben frei zu machen.

Kurz, je länger ich den Eifer gegen die „falschen Tagesgötzen“ beobachte, desto mehr befestigt sich meine Überzeugung, das Heilmittel sei schlimmer als die Krankheit. Den Geschmack des Publikums hat noch niemand durch Knüttel gebessert, sondern mittelst schöner Werke; übrigens wäre es ein Glück, wenn es keinen schlechteren Geschmack gäbe, als denjenigen des Publikums, ich wüßte schlimmere Geschmackssorten zu nennen. Hingegen thut der heftige Hader von Schriftstellern gegen Schriftsteller, selbst wenn er eine prinzipielle Fahne schwingt, unfehlbar der Würde des Standes Abbruch. Wie können wir denn verlangen, daß uns jemand achte, wenn wir einander selber nicht achten, wenn es bald keinen einzigen lebenden Schriftsteller mehr giebt, dem nicht schon von irgend einem Landsknecht der Musen „die Maske heruntergerissen“ worden wäre? Es giebt ein altes bewährtes Mittel gegen den Ärger, welchen einem die angebliche Unzulänglichkeit eines andern verursacht: besser machen. Wem dieses Mittel zu teuer ist, der darf und soll zwar an den Lieblingen des Publikums Kritik üben, wie er es versteht, und wie er es für gerecht hält, allein im Tone der Höflichkeit, ja, ich wage sogar zu fordern, der Achtung.

Vom sittlichen Standpunkt in der Kritik.

Das ist nun wieder einmal ein liebliches Schauspiel: Ein Teil der Schriftsteller den andern als Schweine exkommunizierend, und der zweite Teil den ersten als lüsterne, verbuhlte Greise den Damen empfehlend. Nachher verlangt man Achtung vor dem Schriftstellerstand.

Ich weiß nicht, wer angefangen, aber ich erkundige mich angelegentlich danach, wer endlich den guten Geschmack haben werde aufzuhören. Wenn ich indessen nicht falsch benachrichtigt bin, soll im Gegenteil der Spektakel erst recht beginnen, da, wie es scheint, wohlthätige Vereine sich im Namen der empörten Sittlichkeit der Litteratur annehmen wollen, in Form eines Kreuzzuges gegen eine Gruppe der modernen Schriftsteller.

Das Opfer ist diesmal zufällig eine Fraktion, welche weder durch Beliebtheit, noch durch Ruhm und Ansehen geschützt ist, eine Fraktion, welche überdies ihre etwas grünen Talente hauptsächlich dazu verwertet, ihren Kollegen das Leben sauer zu machen. Es liegt also für die übrigen Schriftsteller die Versuchung nahe, sich vergnügt die Hände zu reiben und der sittlichen Koalition Gruß, Segen und Waffen zu spenden. Um so mehr erachte ich den Anlaß für gegeben, ein ernstes Wort der Warnung auszusprechen, und da ich mich von jeher als einen ästhetischen Gegner der in Frage kommenden Gruppe bekannt habe, darf ich hoffen, daß meine Warnung gehört werde.

Ich halte die Politik, sich eines litterarischen Gegners, sei er wer er wolle, mittels des Pfarrers oder des Staatsanwaltes oder des öffentlichen In-

stinktes zu erwehren, für eine leichtfertige. Thebaner und Athener mögen einander bekämpfen, nur sollen sie nie und nimmer Philipp von Macedonien zu Hilfe rufen. Philipp von Macedonien aber bedeutet für den Schriftsteller jede Macht, welche litterarische Werke von einem andern Standpunkt beurteilt, als dem litterarischen, trage sie auch den allerehrwürdigsten Namen. Solch ein Übergriff geht auf Umwegen jeden einzelnen von uns an, und die erbittertsten Feinde müssen sich zusammenschließen, um dagegen im Namen der Litteratur und der Standesrechte einstimmig Verwahrung einzulegen.

Das möchte man nun freilich nicht zugeben; man wähnt durch die Einmischung einer so erlauchten Person, wie die Sittlichkeit, die „wahre" Freiheit nicht gefährdet; man fühlt sich im Bewußtsein seines eigenen Anstandes davor sicher, daß man etwa auch einmal an die Reihe komme. Ich aber behaupte, es ist kein Schriftsteller, der es ernst und gewissenhaft mit der Kunst meint, und wäre er von mädchenhafter Schamhaftigkeit, davor sicher, eines Tages plötzlich auf Grund eines seiner Werke in sittlichen Verruf erklärt zu werden; keiner, auch der größte nicht; auch nicht ein solcher, den man dereinst der Nation als sittlichen Erzieher predigen wird. Wenn ich daran erinnere, daß sogar Gottfried Keller mit Sittlichkeit begeifert wurde, und zwar wegen seines seelenvollsten Werkes (Romeo und Julia), brauche ich wohl keine andern Beispiele anzuführen. Und falls sogar einer es absichtlich darauf anlegte, nur ja keinen Anstoß zu geben, falls er sein Lebtag für zwölfjährige Mädchen schriebe, so würde es ihm doch nichts helfen. Denn in diesem Falle könnte man ihm ohne große Mühe „schlau verhüllte Lüsternheit" nachweisen.

Die Erscheinung hat nicht nur ihre Ursache, sondern ihren guten litterarischen Grund; und zwar einen doppelten.

Solange die Welt steht, solange wird, wer sich zu realistischen Stoffen und realistischer Darstellungsweise bekennt, wer den Humor, wer die Satire pflegt, den Cynismus schwerlich entbehren können. Der Cynismus kann auf diesem Gebiet nur mit Schaden an Leib und Seele vermieden werden, wie denn ein zimperlich prüdes Hosen-Zeitalter das Gedeihen von Meisterwerken dieses Stils geradezu vereitelt. Wer also in litterarischen Werken Cynismen bringt, ist deswegen noch kein Schwein, sonst wäre Shakespeare ein Schwein, und Goethe ein Schwein, und Schiller ein Schwein, und überhaupt die Litteratur ein Schweinestall. Das ist jedoch noch nicht alles. Bekanntlich hat der moderne Realismus die Wahrheit in mannigfacherem Sinn sich zum Gesetz gemacht, als das jemals früher der Fall war, indem er die Wahrheit nicht bloß als Mittel, sondern als oberstes Ziel hinstellt. Ob das richtig oder ob es falsch sei, kommt hier nicht in Betracht; das ist eine rein litterarische Angelegenheit, welche mit der Moral nichts zu thun hat. Ist aber einmal buchstäbliche Wahrheit als Kunstziel angenommen, dann steht es dem einzelnen Verfasser, der sich zu diesem Glauben bekennt, nicht frei, wichtige Hauptabschnitte der Wahrheit um äußerer Rücksichten willen zu überspringen; der Kritik wiederum steht es nicht zu, ihn deswegen zu tadeln, weil er thut, was ihn seine litterarische Überzeugung thun heißt. Ein solcher Hauptabschnitt nun ist das Geschlechtsleben mit seiner seelischen Projektion, dessen Wichtigkeit zu leugnen bloß die Einfalt oder die Heuchelei vermag. Handelt es sich freilich um einen realistischen Freskostiel, dann kann wohl dieses Thema vermieden werden, wie z. B. im Drama. Hat man es dagegen mit zergliedernden Seelenschilderungen zu thun, wie im Roman, so sehe ich das Mittel nicht ein, wirklichkeitsgetreu darzustellen, ohne jungen Mädchen Anstoß zu geben. Mit ebensoviel Recht wie von

dem realistischen Roman könnte man von einem physiologischen oder pathologischen Lehrbuch fordern, daß es nichts „Unanständiges“ enthalte. Warum soll ich meine Überzeugung nicht rückhaltlos aussprechen? Ich rechne es einem naturalistischen Roman zum Fehler an, wenn er um des lieben Anstandes willen der Wahrheit ein Feigenblatt umbindet. Man schreibt zwar in der Litteratur nicht allein für Männer, aber ebensowenig allein für Weiber. Man schreibt für die Nation und womöglich für die Welt. Eine Nation aber ist die Summe des Geistes sämtlicher ausgezeichneter Männer und Weiber. Wer will sich nun vermessen, diesen Geist polizeilich-pädagogisch zu bevormunden? Und wer in aller Welt soll denn die ungeschminkte nackte Wahrheit erfahren, wenn nicht er? Soll eine ganze Nation mit einem Scheuleder von der Wiege zum Grabe pilgern wie ein Mädchenpensionat hinter einer Gouvernante? Jeder kann lesen oder lassen, was er will; aber ein Künstler kann nicht schreiben, was man will, sondern was er muß. Falls daher ein Schriftsteller im Namen der Wahrheit etwas Anstößiges schreibt, so lautet die Frage billiger- und einfacherweise: ist das Anstößige wahr oder nicht; oder, vom Schweinestandpunkt betrachtet: ist die Wahrheit ein Schwein oder nicht. Wenn ja, dann möge man sich über die Wahrheit beklagen, nicht über ihren Berichterstatter. Dies schreibt jemand, welcher persönlich an einer wahren Idiosynkrasie gegen jede Zote leidet; welcher Rabelais nicht zu lesen vermag, weil ihn das koprologische Bombardement anekelt. Solch einen klassischen Stinkkäfer verschluckt jedoch die Kritik wie Konfiture, mit ehrerbietigen Bücklingen; dagegen die Modernen, welche sich zu Rabelais verhalten wie weiße Firmelkinder zu einem alten Fechtmeister, verhetzt man wegen einiger Unziemlichkeiten. Man nennt dergleichen Litteraturgeschichte; ich nenne es Mückenseigen und Elefanten-

verschlucken; daß die Opfer es Heuchelei nennen, kann ich tadeln, aber nicht schelten.

Das ist die eine Seite. Nun die andere.

Ebenso scharf wie boshaft haben die Naturalisten aus ihrem Verrufswinkel die sittliche Blöße des Gegners ausgespäht. „Schlauverhüllte, versteckte Lüsternheit," lautet von dieser Seite der Vorwurf. Versteckte Lüsternheit in Heyse, in Baumbach, in Julius Wolff, in Marlitt, versteckte Lüsternheit in dem züchtigsten Familienroman. Ich bestreite das nicht, ich ergänze bloß: versteckte oder auch nicht versteckte Lüsternheit in Homer, in Herodot, in Horaz, in Ovid, in Ariost, in Tizian, in Correggio, in Rubens. Man befindet sich da jedenfalls in beneidenswerter Gesellschaft. Ich fahre fort: versteckte und offene Lüsternheit in der ganzen französischen Kultur, versteckte und offene Lüsternheit ganz besonders in der gesamten griechischen Welt. Ich schließe: unverhüllte Lüsternheit von Lessing in nüchterner Abhandlung befürwortet. Die erlauchten Beispiele ließen sich ins Unendliche vermehren; doch ich denke, das genügt. Wäre ich ein Philosoph, so wollte ich mich anheischig machen, den Beweis zu führen, daß die „versteckte Lüsternheit", das will sagen: die Formsinnlichkeit oder Feinsinnlichkeit oder Schönsinnlichkeit einer der edelsten und heiligsten Hebel erstens der Kunst, zweitens der Kultur, drittens der kosmischen Fortentwicklung bedeutet, daß Phantasie und Ideal mit der Formsinnlichkeit zusammenhängen, wenn sie nicht gar in ihr wurzeln, daß wir uns ohne die Beimischung dieses nervös-sensitiven Elementes noch heutzutage statt der Serviette oder des Tintenwischers unseres eigenen Affenringelschwanzes bedienen würden. Da ich jedoch kein Philosoph bin, halte ich mich an die Beobachtung. Ich habe aber beobachtet, daß die höchsten Geisteskulturen der europäischen Nationen ausnahmslos einen starken sinnlichen Zug aufweisen, daß sogenannte

Künstlernaturen eminent sinnliche Naturen zu sein pflegen, daß Idealisten vermöge ihrer Religion der formalen Schönheit sich von der Schönheit weiblicher Formen leichter die Phantasie bethören lassen, als andere, namentlich als solche, welche überhaupt keine Phantasie haben. Und die Naturalisten, die mit ihren Destillierapparaten so eisengrimmig auf jeden Schatten eines Funkens von versteckter Lüsternheit Jagd machen, sind sie denn selber in ihren Schriften von Lüsternheit frei? Nicht, daß ich wüßte. Ich habe bloß bemerkt, daß sie im Namen der Kraft und der Wahrheit die Sinnlichkeit mit Gestank parfümieren, was die Sache vielleicht besser, aber nicht anders macht.

Die Doppelgleichung lautet mithin: Im Heerlager der Wahrheit werden wir selten die Unanständigkeit, im Lager der Schönheit selten die „schlau verhüllte, versteckte Lüsternheit" abwesend finden. Es thut mir aufrichtig leid, daß es so ist, aber es ist so.

Was nun?

Nun, ich will einfach eine bescheidene Thatsache mitteilen. Seit ich Kritik übe — und ich übe sie öfter als zu meinem Privatwohlbefinden nötig wäre — habe ich mir zum Gesetz gemacht, niemals, unter keinen Umständen, ein Buch als unsittlich zu denunzieren. Dieses Gesetz habe ich bis jetzt gehalten und ich bin wohl damit gefahren.

„Aber um Gottes willen, man kann doch wahrhaftig nicht —!"

Ich bitte um Verzeihung, man kann.

„Ja, aber ums Himmels willen, was fangen Sie denn an, wenn Sie ein Buch zugeschickt bekommen, das von Unsittlichkeiten strotzt?"

Ich beurteile es nach seinen litterarischen Eigenschaften.

„Ohne auf den Skandal hinzuweisen?"

Ohne nach Philipp von Macedonien zu rufen.

„Sie ignorieren also vollständig —“

Verzeihen Sie, ich ignoriere nicht, ich richte sogar; nur leihe ich, wenn ich meinen Spruch petschiere, nicht den Siegellack vom Pfarrer oder von der Polizei. Das Geheimnis beruht einfach in folgendem: Besteht ein Buch aus lauter Lüsternheiten oder Unflätereien, so ist es auch ein ästhetischer Schund; bringt ein Verfasser unnützerweise etwas Anstößiges, so ist das zugleich ein stilistischer Fehler und so weiter. Wollen Sie Beispiele? Nehmen Sie Wieland. Wieland ist lüstern und — langweilig. Ich könnte Ihnen statt Wielands auch allerlei Beispiele aus der neuesten Litteratur vorführen und jedesmal würden Sie finden, daß Gratiszugaben von Unflätereien oder Buhlereien stets gleichzeitig ein Werk litterarisch beeinträchtigen.

„Und Sie glauben wirklich, es wäre genug, den Fehler als einen litterarischen bloßzulegen?“

Ich glaube sogar, es sei mehr, als was man durch jede andere kritische Methode erzielt.

„Fürchten Sie nicht, ein bischen — frivol zu sein?“

Ich fürchte niemals frivol zu sein, indem ich der Kunst diene; denn die Kunst ist mir heilig.

Wie gesagt, das ist eine einfache, bescheidene Thatsache, die ich meinen werten Kollegen in der Kritik zur Prüfung unterbreite. Was mich betrifft, so bin ich in meinem Grundsatze durch die Beobachtung, wohin die übrigen Wege führen, je länger desto mehr bestärkt worden. Sie führen nämlich dorthin:

Im besondern:

Daß es sich komisch ausnimmt, wenn der sittliche Schweinehändler eines Morgens selber als Schwein verkauft wird, was ihm unversehens widerfahren kann und was ich ihm von Herzen wünsche.

Im allgemeinen:

Erstens, daß man die litterarische Freiheit un-

künstlerischen Mächten gebunden ausliefert, von deren Gewaltthätigkeit man sich das Schlimmste zu versehen hat, da sie einst sogar einen Phidias und Euripides, einen Lessing, Schiller und Goethe im Namen der gefährdeten Sittlichkeit und Religion angefochten haben. Zweitens, daß man sich vor der Nachwelt unsterblich lächerlich macht, falls einem das Unglück begegnet, einen Sünder unter die Hände zu bekommen, der später als Meister erkannt werden wird.

Eine Roseggerhetze.

1894.

Das Neueste aus dem litterarischen Leben Deutschlands ist eine Roseggerhetze. Das Bedürfnis danach war dringend; denn darin, nicht wahr, zeigt sich ja doch das Interesse für die Litteratur, daß die wenigen, die etwas sind und können, von denen, die nichts sind und nichts können, verunglimpft werden. — Den Anlaß oder Vorwand zu dem Feldzug lieferte das Heine-Denkmal. Nachdem man uns nämlich jahrzehntelang Heine wie einen leibhaftigen Teufel in Menschengestalt hingemalt, vor dessen bloßem Namen sich die Frommen im Lande bekreuzten, wird jetzt sein Leichnam plötzlich als heilige Monstranz herumgetragen, vor deren Anblick alle Welt gläubig auf die Kniee fallen soll, auf ein Klingelzeichen. Es ist der alte orthodoxe Fanatismus, nur umgewendet, das Futter zu oberst.

Unsere Leser werden von dem unerfreulichen Vorgang kaum etwas erfahren haben; er läßt sich übrigens in zwei Worten berichten. Zu Gunsten eines Heine-Denkmals lief so etwas wie ein Katechismus um, des Inhalts: „Was dünket euch von Heine?“

Rosegger nun antwortete, es dünke ihn überhaupt nichts von Heine, weder in gutem noch in bösem, da er ihn nicht genügend kenne, um sich ein Urteil über ihn zu erlauben. Dieser Ausspruch ist das Corpus delicti, auf Grund dessen er seither in den schnödesten Tonarten geschmäht wird. „Ich vermag beim besten Willen in dem Ausspruch nichts Böses zu erkennen", werden wohl unsere Leser sagen. Das glaube ich gerne, aber mit dem schlechtesten Willen, da gelingt es schon. Man höre, was für Beschimpfungen wegen jenes harmlosen Wortes auf Rosegger regnen: Ignoranz, Unaufrichtigkeit, Doppelzüngigkeit, Feigheit, Antisemitismus und dergleichen. Als süße Zukost wärmt man ihm überdies sein ehemaliges Schneiderhandwerk auf.

Es hat keinen Zweck, die Ignoranz über die Gemütsvoraussetzungen eines schöpferischen Talentes und über die Geistesbedingungen eines Volksschriftstellers zu enthüllen, die in dem Vorwurf der Ignoranz, gegen einen Rosegger erhoben, steckt. Auch habe ich eine viel zu gute Meinung von Roseggers Charakter und Selbstbewußtsein, als daß ich besorgte, er hätte Hilfe oder Trost nötig. Wenn ich mir trotzdem das Vergnügen erlaube, ihm bei diesem Anlaß meine Ehrerbietung öffentlich auszusprechen, so geschieht das weniger seinetwegen, als meinetwegen, weil ich mir nicht verzeihen könnte, geschwiegen zu haben. Denn es giebt Vorfälle, bei denen kein Zuschauer neutral bleiben darf. Wenn man seinen Nächsten von einer Meute angefallen sieht, so springt man an seine Seite und wenn an einem verdienten Mann ein Attentat verübt worden, so giebt man seine Karte bei ihm ab. Ich glaube mich übrigens berechtigt, auch ohne hiezu einen ausdrücklichen Auftrag erhalten zu haben, die Karte im Namen der schweizerischen Schriftsteller und des schweizerischen Publikums abzugeben. Denn wir sind hiezulande sämtlich Ignoranten genug um zu wissen,

wer Rosegger ist, was ihm die deutsche Sprache und Litteratur verdankt und was ihm jedermann schuldet; überdies wohnen wir weit genug vom Geist unserer Zeit entfernt, um in Sachen des litterarischen Anstandes einmütig zu fühlen und zu urteilen.

Von der Entrüstungslitteratur und ihrer Mache.

(Anläßlich Kennans „Sibirien".)

In der Familie der Wohlthätigkeitslitteratur giebt es eine untergeordnete, aber überaus effektvolle, populäre und dankbare Spezies, welche namentlich von den ebenso praktischen wie auf den moralischen Schein bedachten Angelsachsen diesseits und jenseits des Ozeans und ihrem kontinentalen Tugendschweife eifrig gepflegt wird: die Entrüstungslitteratur. Sie verhält sich zu den großen humanen, auf dauernde Verbesserung des Loses unglücklicher Menschenklassen hinzielenden Schriftwerken wie das Rührstück oder der Sensationsroman zum klassischen Gedicht. Ohne daß notwendigerweise die entwickelte Humanität unrein zu sein braucht, arbeitet doch die Entrüstungslitteratur über den angeblichen humanen Zweck weit hinaus auf den Lärmeffekt, in einer Reihe von Reden und Meetings Trost selbst dann gewinnend, wenn die denunzierten Übelstände thatsächlich so ziemlich beim Alten geblieben sind, so daß es oft danach aussieht, als wären dem modernen Angelsachsen Entrüstungsmeetings überhaupt Bedürfnis und bis zu einem Grade Selbstzweck.

Solch eine Entrüstung kommt wie eine Winds-

braut und verrauscht wie eine Mode, unabhängig von dem praktischen Ergebnis. In der Wahl der Mittel, um den Denunzianten vor der öffentlichen Meinung schwarz zu färben, ist die Entrüstungslitteratur nicht eben peinlich. Übertreibungen gehören noch zu den gelindesten Kunstgriffen; der Pflicht, die Dinge von allen Seiten zu betrachten, überhaupt der Gerechtigkeitspflicht hält man sich in diesem Falle für überhoben; man huldigt allen Ernstes dem Grundsatz, den ich privatim oft habe aussprechen hören, es könne gar nichts schaden, wenn man um den Zweck zu erreichen, den Zustand schwärzer male, als er in der That sei; gut wäre er jedenfalls nicht. Also nicht Aufklärung, sondern grelle Fackelbeleuchtung mit möglichst dunklen Schlagschatten zeigen solche Gemälde. Dieselbe „Wahrheit“ zu nennen, ist jedoch angenommene Regel.

Charakteristisch für die Entrüstungslitteratur ist ihre Willkürlichkeit, Launenhaftigkeit und Zufälligkeit in Hinsicht auf den Gegenstand der Entrüstung. Man geht nicht etwa darauf aus, das menschliche Unglück planmäßig zu erforschen und die Nachforschungen über sämtliche Länder der Erde gleichmäßig auszudehnen, damit das Unerträglichste gebessert werde. Nein: die himmelschreiendsten Verhältnisse können Jahrzehnte lang ungestört fortbestehen; plötzlich zündet jedoch irgend ein Angelsachse, dem es gerade beliebt, in irgend einen Winkel, der vielleicht keineswegs der schlimmste ist, und nun soll die ganze Welt gerade darüber und einzig darüber auf sein Kommando in Aufregung geraten. Es handelt sich, wie mir scheint, hauptsächlich darum, daß von Zeit zu Zeit etwas an der großen Glocke hange, wogegen ich nichts einzuwenden habe, wenn nur der Gehängte der Richtige ist, wenn die Glocke den reinen Ton und der Pendelschwinger jedesmal den einem Übelstande angemessenen Schwung bewahrt. Oft hängt indessen eine Mücke am Schwengel, während unten ein paar Elefanten

behaglich grasen. Manchmal tönt auch die Glocke bedenklich wie eine große Trommel und der Glockenzieher sieht mitunter einem Marktschreier verwünscht ähnlich.

In dieser Willkürlichkeit und Zufälligkeit lassen sich gleichwohl gewisse leitende Grundgesetze erkennen: heimische, also englische oder amerikanische Zustände eignen sich nicht für eine Entrüstung; wer sich hier im Stoff vergreift, dem wird auf die Finger geklopft. Dagegen bietet der Orient immer eine unerschöpfliche Fülle von dankbaren Motiven. Ferner: gegenüber kleinen oder finanziell oder militärisch schwachen Ländern gedeiht ein Entrüstungsfeldzug ungleich besser als gegenüber einem Großstaate. Über Zustände politisch befreundeter Großstaaten entrüstet man sich nicht. Entrüstungskampagnen haben stets einen politischen Hintergrund, so diejenigen des türkenfeindlichen Gladstone über Bulgarien, so auch jetzt wieder, diejenige des radikaldemokratischen Kennan über Sibirien. Eine mit politischen Hintergedanken gespickte Humanität aber ist weder eine reine noch eine ganze Humanität. Sie hört nur mit dem linken Ohr, auf dem rechten ist sie stocktaub. Mit dem linken Ohr aber hört sie, was ihr in den politischen Kram paßt, schon zum voraus.

Noch ein anderes Merkmal, welches, wie ich hoffe, denjenigen, der um des sogenannten edlen Zweckes willen alle entstellenden Fehler der Entrüstungslitteratur entschuldigen möchte, zu einigem Nachdenken veranlassen wird: der Entrüstungsmacher selber teilt selten die optimistischen und etwas naiven Hoffnungen seines Publikums hinsichtlich der Wirksamkeit seiner Enthüllungen, also des Druckes, den eine aufgeregte öffentliche Meinung auf die Zustände eines fremden Landes ausüben könne und werde. Nehmen wir Herrn Kennan. Ein Schriftsteller, der selbst dem Leser meldet, der Grund alles Übels in den sibirischen Gefängnissen sei der, daß die Gelder, welche die Regierung

4*

zur Erstellung neuer Gefängnisse schicke, von dem Beamtenheer gestohlen werden, der ferner das ganze russische Regierungssystem, das heißt den Absolutismus, anklagt, der endlich in nackten Worten als einziges wirksames Korrektiv eine freie parlamentarische Verfassung in Rußland hinstellt, kann doch unmöglich hoffen mit einem Buch, ein paar Entrüstungs-Meetings und einem Haufen Zeitungsartikeln etwas Praktisches zu wirken. Oder meint vielleicht Herr Kennan, da die Sache so pressiert, bis zur russischen Verfassung den Zaren provisorisch durch eine anglo-amerikanische Humanitäts-Aktienkompagnie zu dirigieren? Oder etwa durch eine Konsularpfuscherei, wie ein geduldiges Balkanstätchen? Also, deutlich, ernsthaft und scharf gefragt: hegt Herr Kennan die leiseste Hoffnung, daß Rußland in allernächster Zeit eine freie parlamentarische Regierung erhalte?

Die Antwort lautet: Nein. Dann ist aber auch Kennans Buch kein ernstgemeinter Versuch, die Lage der russischen Gefangenen thatsächlich zu verbessern und mit dem Wohlthätigkeitscharakter des Werkes und des Verfassers ist es vorbei.

„Es ist doch immerhin sehr schön, wenn es auch gänzlich unpraktisch sein mag", wird vielleicht ein Leser ausrufen. Ich antworte: es ist leider sehr praktisch und gar nicht schön. Etwas sehr Schönes, das gänzlich unpraktisch ist, bestrebt sich nicht mit dieser Hast, „die öffentliche Meinung der ganzen gebildeten Welt aufzurütteln" und möglichst „schnell" den ersten Band „vermöge eines geringen Preises dem großen Publikum zugänglich zu machen", wenn zum voraus feststeht, daß die Aufrüttelung umsonst ist. Etwas sehr Schönes, gänzlich Unpraktisches jagt auch nicht, nachdem die erste Entrüstung den Herrn Verleger genötigt hat „in Zeit von vier Monaten vier Auflagen drucken zu lassen", eine „neue Folge" von Entrüstung nach, als handle es sich um ein zweites

Heft ungarischer Tänze. Diese Hast hat vielmehr eine verwünschte Ähnlichkeit mit dem äußerst praktischen Eifer, den eine Bandfabrik entwickelt, wenn ein Artikel einen Winter lang in der Mode ist.

Jedem Ding dient seine Entstehungsursache stets als die beste Erklärung. Ich will dem Leser einfach melden, in wessen Dienst und Auftrag Herr Kennan seine Inspektionsreise nach Sibirien angetreten hat: Er ist von einem amerikanischen Zeitungsverleger als Reporter auf Zeitungskosten nach Sibirien spediert worden. Ich weiß nicht, ob das sehr schön ist, praktisch ist es ohne Zweifel. Geniale Erfindungsgabe kann man der amerikanischen Presse nicht absprechen. Nachdem sie uns einen Entdecker geschenkt, beschеert sie uns jetzt einen Enthüller. Um aber der Gefahr vorzubeugen, daß wir nächstens einen Heiland auf Zeitungskosten über den Ozean spediert erhalten, will ich mich die Mühe nicht verdrießen lassen, ausführlich nachzuweisen, daß die philanthropische Reporterstimme des Herrn Kennan im Grunde nichts anderes singt, als den trauten, allbekannten, ewig von neuem das Herz erfrischenden Yankee-Doodle.

Revolverhumanität.

Die Welt kennt bereits eine Revolverpresse, sie soll, wie es scheint, jetzt noch eine Revolverhumanität dazu erhalten.

Da wird nun schon seit langen Monaten ein unbescholtener, ehrenhafter Universitätsprofessor methodisch gehetzt, ruhelos und schonungslos, aus dem ein-

zigen Grunde, weil er sich erkühnte, über ein asiatisches Volk eine mißliebige Meinung zu äußern.

Das kann ja nett werden. Ein mildthätiger Terrorismus? Philanthropische Zeloten, eine Sammelbüchse in der Linken, einen Maulkorb in der Rechten? Ein „Ring" des vereinigten Albion, Zion und Samarien, welcher jeden, der sich in Wohlthätigkeitsangelegenheiten ein unabhängiges Urteil erlaubt, als Moabiter denunziert? Eine anglo-armenische Zensur über unseren Universitäten?

Es bleibe dahingestellt, ob die auffallende Bevorzugung klein-asiatischen Elendes vor jedem anderen menschlichen Elende billig, das heißt verhältnismäßig sei und ob sie wirklich nur deswegen stattfindet, weil vergossenes Blut gen Himmel schreit oder nicht vielleicht eher, weil verletzte Politik von London schreit. Sondern so lautet die Frage, ob wir eine Menschenliebe mit dem Dolche haben wollen, wie Dörings Seife mit der Eule. Ob niemand mehr sollte mucksen dürfen, sobald es dem ersten besten Meeting-Heiligen beliebt, eine Türkenhetze auszuposaunen.

Mildthätiger Terrorismus. Wirklich, wir sind gar nicht so weit mehr davon entfernt. Was ist denn Terrorismus? Das Schweigen aller, wenn einer geopfert wird. Mehr braucht es nicht. Es ist nicht die geringste thatsächliche Macht von nöten, um einen Terrorismus zu begründen; es genügt, daß jedermann sich ducke.

Und mir scheint, wir hätten uns schon zu lange geduckt. Ein Hochschullehrer, wegen Armenierlästerung in den Grund und Boden verhetzt, verdächtigt, vermeuchelt! Ich wußte bisher von Gotteslästerung, hingegen Armenierlästerung, dieses Verbrechen ist mir neu. Wenn das so fortgeht, wird es bald ungefährlicher sein, in Rußland ein freies Wort über den Zaren, als bei uns ein freies Wort über Kleinasien verlauten zu lassen.

Da wird nun nicht anders zu helfen sein, als daß die Unbeteiligten dem isolierten Opfer philanthropischen Nächstenhasses an die Seite springen, bis die Beteiligten sich des gemeinsamen Interesses an der Freiheit der Meinungsäußerung erinnern.

Wer aber das allerdringendste Interesse daran hat, daß die schmähliche Berner Professorenhetze ein Ende nehme, das sind just die Armenier und ihre Beschützer, Fürsprecher und Freunde. Denn wenn etwas im stande ist, einem die sogenannte „Armenierbewegung" (d. h. den Landsturm der Frommen gegen die andersgläubige Türkei) gründlich zu verleiden, so ist es solch eine Einschüchterungskanonade. Nichts kühlt die Teilnahme jäher ab, als wenn über der bittenden Hand eine Bombe aus dem Ärmel zum Vorschein kommt, sei sie nun mit Pulver oder mit Gift oder mit Verdächtigungen geladen. Und nun vollends so eine wohlorganisierte internationale Lazarus-Artillerie! Streitbare Märtyrer!

„Mitchristen", schön. Aber Dyna-Mitchristen? Diese Marke von Brüdern im Herrn schmeckt meinem westeuropäischen Gaumen ein bißchen zu gepfeffert, zu nitroglycerinsauer.

Nein, moralische Metzeleien in der Schweiz, als Anhang zu den Metzeleien in Armenien, im Namen der Menschlichkeit verübt, das ist ja die reinste Wohlthätigkeitstürkei. Noch ein paar Monate solcher Krokodilsmenschlichkeit und wir werden in den Fall kommen, mildthätige Sammlungen für die grausam dahingeschlachteten Opfer der Nächstenliebe eröffnen zu müssen.



III.



Litteratur.



Das verbotene Epos.

Daß unserer Zeit das Epos verwehrt wäre, dieser Satz gehört zu den kostbarsten Edelsteinen im Phrasenkästlein jedes Gebildeten. Klopft man dann schüchtern an die Pforten der Gehirne, bittet man um gnädige Begründung, so erhält man ein verdrossenes Munkeln von Primitivzeitaltern der Völker, Jugend der Menschheit, Naivität der Weltanschauung als der alleinigen zuträglichen Atmosphäre für das Epos. Übrigens verstehe sich die Sache gewissermaßen von selber, wie ja schon die völlige Abwesenheit dieser Kunstform in der Neuzeit beweise, verbunden mit der glänzenden Entwicklung des Romans, der eben für das neunzehnte Jahrhundert das wahre echte Epos wäre. Item, es ist eine ewige Grundwahrheit.

Also, weil das Homerische Zeitalter die genannten Vorbedingungen erfüllte, darum? weil sie uns fehlen, darum nicht? Gewiß!

Gut. Der Gedanke läßt sich hören. Aber zu prüfen, nicht wahr? ob denn auch die Thatsache, mit welcher man um sich schlägt, zutreffe, ob wirklich das Homerische Zeitalter jene Vorbedingungen erfüllte, das fällt niemand ein. Das ist vermutlich ebenfalls eine ewige Grundwahrheit. Oder wozu hat man denn sonst Schlagwörter, als daß sie einem das Denken,

das Wissen, das Lernen und ähnliche Unbilden ersparen? Und wenn einer über ein Zeitalter nicht einmal das Primitivste weiß, so muß es doch ein Primitivzeitalter sein.

Ich habe hier nicht Geschichte zu dozieren. Allein wenn die kecke Art, wie Homer mit seinen Göttern umspringt, eine naive Weltanschauung bekundet, wenn die über und über blasierte, verfaulte Kultur des jonischen Kleinasiens einen Kindheitszustand vorstellen soll, wenn die unaufhörlichen Klagen über die Gegenwart, die wehmütige Sehnsucht nach der Vergangenheit, die Verzweiflung an der Zukunft, Jugend der Menschheit bedeuten, dann beanspruche ich das Recht, das neunzehnte Jahrhundert einen Kindheitszustand und die Barrisons naiv zu nennen.

Das ist das linke Bein, auf welchem die ewige Grundwahrheit hinkt. Nun das rechte Bein:

„Urzustand, Kindheitszustand, Jugend der Menschheit,“ „Naivität der Weltanschauung“, „Blüte, Reife, Alter der Völker“. Wer vermißt sich hiermit zu disputieren wie mit bekannten Größen? Wenn ich nun behauptete, daß die Menschheit niemals jung und kein Zeitalter jemals naiv war? Und ich behaupte das in der That. Giebt es denn eine Biologie der Völker? Weiß etwa jemand, wann ein Volk jung und wann alt ist? Getraut sich einer zu entscheiden, ob z. B. die gegenwärtigen Deutschen oder Russen ein altes Volk oder ein junges sind? ob sie am Anfange oder in der Mitte oder vor dem Ende stehen? oder wo sonst?

Mehr noch! Oder vielmehr noch weniger!

Wir wissen ja gar nicht einmal was das ist ein „Volk“; ob das mit Muttersprache und Tradition oder mit Staatsverfassung, Politik, Grenzen und Vaterland oder mit Sitten, Gebräuchen, Festen und Religion übereins läuft. Geschweige daß wir auch nur ein einziges Lebensgesetz der Völker kennten vor-

ausgesetzt daß eine abstrakte Kollektivperson „Volk“ überhaupt Lebensgesetze habe. Darum ist alle Weisheit von naiven Weltanschauungen, von Kindheit und Jugend der Menschheit, von jungen und alten Völkern Aberwitz.

Übrigens geht es mit dieser ewigen Grundwahrheit wie mit den andern ewigen Grundwahrheiten. Nimmt man sich die Mühe sie etwas genauer zu untersuchen, so entdeckt man unfehlbar rechts unten in der Ecke mit kleinen Buchstaben einen Eigennamen, ein „fecit“ daneben und eine Jahreszahl dahinter. Die ewige Grundwahrheit, daß das Epos nur jugendlichen Völkern eigne, diese ewige Grundwahrheit hat im Tübinger Stift studiert und spricht schwäbischen Dialekt. Vor Vischer wußte kein Mensch ein Sterbenswörtchen von ihr. Noch im achtzehnten wie in sämtlichen früheren Jahrhunderten galt das Epos für das nächste und höchste Ziel jedes Dichters. Lessing stellte es obenan, Goethe versuchte, Schiller ersehnte es. Und die berühmte Sonne Homers wo ist denn die geblieben? Die hat vermutlich Sonnenfinsternis?

Ich weiß so gut wie ein anderer, was Vischer wert ist. Allein daß nun dem wackern Schwaben-Jesais zu liebe hinfort alle Welt den verkauzten Einfall, den Roman für das Epos zu kaufen, durch Zuchtwahl weiter fortpflanzen sollte, das wäre doch wahrlich ein Schwabenstreich der Menschheit.

Warten sollten wir mit dem Epos, bis wieder einmal Primitivzustände, naive Weltanschauungen und Völkerjugend sich gnädig herbeibequemten? Da könnten wir bis an der Tage Abend warten. Denn dergleichen wird niemals wiederkommen, weil es niemals dagewesen ist.

Fleiß und Eingebung.

Zur Psychologie des dichterischen Schaffens.

Die Unentbehrlichkeit energischer Arbeit nach der Eingebung braucht nicht mehr bewiesen zu werden, da nur Kinder und Kindeskinder heutzutage noch glauben, Kunstwerke kämen einem fertig in die Feder geflogen. Ich möchte jedoch hier darauf aufmerksam machen, daß der Fleiß auch als Vorarbeiter und Bahnbrecher der Inspiration eine wichtige Rolle spielt, daß der alte Rat, die Stimmung oder die Eingebung abzuwarten, besser durch den entgegengesetzten, die Stimmung und Eingebung zu ertrotzen oder anzulocken, verdrängt werde.

Ich muß freilich sofort gewichtige Vorbehalte zur Verhütung von Mißdeutungen aussprechen. Hervorragendes Dichtertalent bildet natürlich die unerläßliche Voraussetzung, denn wo solches fehlt, weiß ich überhaupt bloß eine einzige zweckmäßige Schaffensregel: aufzuhören. Ferner bezieht sich der Wert des Fleißes als einer Vorarbeit gewiß nicht auf den Entwurf eines Werkes, da gerade hier die Eingebung und der Grad ihres Wertes alles entscheiden, so daß nicht einmal die bewunderungswürdigste Kunst bezügliche Mängel oder Lücken zu ersetzen vermag. Wer ohne genügenden Phantasiezwang an die Arbeit schreitet, ist mit dem betreffenden Werk rettungslos verloren. Die Ureingebung stammt, wie jedermann weiß, aus Seelengegenden, die den Kräften des Verstandes, des Willens und des Geistes weit überlegen sind, und Vorarbeiten giebt es nur mittelbare und passive: vom Leben tüchtig geschüttelt zu werden. Ich gehe sogar noch einen Schritt weiter, indem ich die erste Eingebung, wie gewaltig sie auch sei, für unzuläng-

lich halte, wie es denn die Jugend hauptsächlich darin versieht, daß sie unmittelbar nach einem begeisterten Entwurf an die Arbeit schreitet. Vielmehr sind, ehe ein Plan für arbeitsreif kann erachtet werden, noch eine ganze Menge ergänzender Konzeptionen untergeordneten Ranges notwendig und zwar, grundsätzlich gesprochen, für jede Szene eine besondere, bis eine fortlaufende Kette von Bildern unabwendbar vor der Phantasie bestehen bleibt; dann erst ist das Werk vor den Anfang angelangt; dann aber pflegt es auch den Patienten derart zu beunruhigen, daß es ihn zur Arbeit zwingt, ob er möge oder nicht. Weil nun jene Untereingebungen sich ebensowenig befehlen lassen, wie die oberste Konzeption, — jeder gewaltsame Versuch führt zu einer unheilvollen Fälschung — sieht sich der Dichter öfters, ja meistens gezwungen, seine wertvollsten Pläne jahrzehntelang in den unbewußten Gründen der Seele träumen und keimen zu lassen, bis sich verwandte Untereingebungen in genügender Zahl und Fülle von selbst angesetzt haben. Wer zu früh beginnt, beraubt bei aller Kunst den Stoff seiner schönsten Erträgnisse. Darum bildet die Sorge um die Erkenntnis des Reifezustandes eines Planes eine der größten Nöte des Künstlers.

Nachdem jedoch einmal die Arbeit in Angriff genommen worden ist, hat der ganze Mensch mit angespanntester Thätigkeit seiner gesamten Geisteskräfte, den Verstand voran, sich mit dem Werke zu befassen und vor dem Schlusse nicht zu ruhen. Ich halte Unterbrechungen, behagliches Versuchen oder längeres Wählen während der Ausarbeitung nicht für ersprießlich. Hier gebührt, wie ich glaube, dem Fleiß ein höheres Recht, als man ihm einzuräumen pflegt. Bei weitläufig veranlagten Plänen nämlich wird selbst bei der besten Vorbereitung, trotz aller Kühnheit des Willens und aller Echtheit der Begeisterung, trotz zahlreichen Augenblickseinfällen sich über kurz oder

lang plötzlich ein schlimmer Haken ergeben, sei es, daß eine bisher unbemerkte Schwierigkeit aus einer Falte des Stoffes an den Tag kriecht, sei es, daß Körper und Stimmung nach monatelanger Anspannung den Dienst versagen, sei es, daß man durch unabweisbare Ansprüche des äußeren Lebens abgehalten und aus dem Zusammenhang gerissen wurde, wonach sich der frühere Schaffenshochmut nicht in dem nämlichen Grade wieder einstellen will. In solchen Fällen nun nachzugeben und die Rückkehr von Lust und Stimmung abzuwarten, halte ich für nicht richtig, obschon dieses Verfahren von berühmten Dichtern geübt und empfohlen worden ist. Das Verfahren ist allerdings vorsichtig und sicher, allein es ist nicht groß: hätten die Musiker des vorigen Jahrhunderts und die Maler des 15. Jahrhunderts nach diesem Grundsatze gehandelt, so würden wir um die Hälfte ihrer Werke verkürzt worden sein. Ließe sich nicht eine ähnliche schnelle Treffsicherheit in der Ausarbeitung ebenfalls beim Dichter denken? Ich wage es zu glauben und zu hoffen. Wenn mich aber meine Hoffnung nicht täuscht, dann kann einmal unter günstigen Umständen die Welt das Schauspiel von Dichtern erleben, welche die Fruchtbarkeit der großen Maler und Musiker erreichen, das heißt das bisherige Maß dichterischer Produktion um das Dreifache übertreffen, denn was die fortlaufende Reihe der Werke unterbricht, ist weder der Mangel an vorrätigen Inspirationen ersten Ranges (große Künstler haben stets das Magazingewehr voller Patronen), noch die nötige Reifefrist (es geht wie bei den Orangen: sie reifen zwar langsam, aber es befinden sich immer einige reife im Busch) sondern einesteils das Ringen um die Kunstform, andernteils das Zaudern und Wählen in der Ausarbeit. Das erstere kann einem durch rechtzeitige Geburt in einem bevorzugten Zeitalter erspart werden, wo man feste Kunstformen bereits vorfindet, das zweite ist Sache der

Energie, welche freilich nicht den hygienischen Regeln Niemeyers entspricht.

Meine Meinung lautet mithin: Nach Beginn der Arbeit dürfe man weder auf die jeweilige Stimmung Rücksicht nehmen, noch vor irgend einer Schwierigkeit abbiegen, noch überhaupt sich irgend eine Pause gestatten, sondern die Vollendung kurzer Hand erzwingen. Ist dies jedoch möglich und, wenn möglich, nützlich? Die Kürze soll mich nicht hindern, diese Frage deutlich zu beantworten. Die Eingebung, obwohl sie stets überraschend und ungerufen eintrifft, ist gleichwohl von dem Gedanken nicht so unabhängig, wie man gewöhnlich annimmt; im Gegenteil dient die Denkarbeit dazu, die Phantasie mit befruchtenden Elementen zu füllen, aus welchen sich eines unvorhergesehenen Augenblicks das Visionsbild entladet wie der Blitz aus der schwangeren Atmosphäre. Die Arbeit ist also eine Blitzanleiterin oder, um ein Bild zu gebrauchen, ein Pflug, der allerlei gute schlummernde Dinge aufrührt, welche unter der Einwirkung der ewig thätigen Phantasie im Flug aufleuchten. Die Thatsache, daß während oder unmittelbar nach einer kräftigen Arbeit die schöpferische Phantasie in größerem Maße sich gegenwärtig und willig zeigt, als im träumerischen Ruhezustande, wird schwerlich ein Künstler bestreiten; ferner lehrt die Erfahrung, daß neue Eingebungen um so reicher zuströmen, je kräftiger ein Künstler die alten Eingebungen erledigte, je fleißiger er sein Lebtag arbeitete, folglich muß ein ursächlicher Zusammenhang zwischen Arbeit und Eingebung walten.

Nun wird zwar ohne jeden Zweifel die Eingebung nicht an der Stelle erfolgen, wo ich sie begehre und brauche, und der Versuch, mit dem Willen und dem fleißigen Denken eine Schwierigkeit erfreulich zu überwinden oder eine bestimmte Lücke der Phantasie schön auszufüllen, wird ganz gewiß mißlingen. Dennoch werde ich gegebenenfalls die Arbeit mit ganzer

Kraft leisten, weil sich während derselben Visionen einstellen werden, die einem andern Teil des Werkes zu gute kommen, an welchen ich augenblicklich gar nicht denke. Ich glaube nämlich folgendes Gesetz der Visionsphänomene bestimmen zu können. Niemals taucht eine Vision an demjenigen Punkt auf, nach welchem der Schaffende die Aufmerksamkeit gerichtet hat, wohl aber rückwärts und vorwärts auf der Bahn des Werkes, und zwar in einer Menge, welche der Energie der Arbeit proportional ist. Ich nenne das für meinen Hausgebrauch das Gesetz der ricochetierenden Phantasie. Die Arbeit breitet Fangnetze aus, in welchen eines schönen Morgens die Visionen zappeln. Aus diesem Grunde unternehme ich unbedenklich bei der wüstesten Stimmung die Arbeit. Denn was ist Stimmung? Nervensache; die künstlerische Phantasie aber ist nicht Nervensache, sondern eine heilige Sache. Eine schöne und wahre Legende läßt den Dichter von der Muse ungerufen besuchen. Allein noch schöner und wahrer ist es, wenn der Dichter den Besuch erwidert und sich nicht davon abschrecken läßt, daß er die Muse einmal nicht zu Hause trifft. Oder, prosaisch gesprochen: in einem guten Stoff liegt die Kunststimmung stets enthalten; wer mithin die Nervenstimmung überwindet, findet jene sicher, sobald er sich wieder in den Stoff eingelebt hat.

Vollends darin würde sich einer schwer irren, wenn er einen Rat der Eingebung in solchen Schwierigkeiten erwartete und abwartete, welche die Komposition betreffen, wenn er also z. B. vor scheinbar unentwirrbaren Verwickelungen oder vor der Nötigung einer Auswahl zwischen anscheinend gleichwertigen Motiven das Werk bis auf weiteres bei Seite legte. Diese Dinge liegen nämlich außerhalb des Bereichs des Unbewußten. Es giebt keine komplizierten Visionen. Visionen sind stets einfach, absolut, sie können nicht entwirren, sondern und trennen, wählen, ordnen

und sammeln, sie können weder Beziehungen erfinden, noch Erläuterungen hinzufügen; sie erstrecken sich niemals über die Grenzen einer einzigen räumlich klar umrissenen Scene hinaus und vermögen zeitlich oder räumlich Getrenntes nicht zusammenzufassen, ja, wenn wir genau beobachten, erscheinen sogar Personen und Sachgruppen innerhalb eines Zeit- und Ortrahmens nur dann der Vision zugänglich, wenn dieselben leicht übersichtlich vereinigt sind. Es muß demnach mittels der Gedanken- und Willensarbeit das kompositorische Hindernis zuvor insoweit überwunden werden, daß allereinfachste räumliche und zeitliche Verhältnisse vorliegen, ehe man von der Eingebung ein poetisches Bild erwarten darf. Freilich, während man das erstere thut, wird meistens schon die Phantasie in die frischgeschaffene Klarheit so begierig herbeigesprungen kommen, wie ein Kaninchen in eine duftende Salatkiste.

Soweit meine bescheidenen, persönlichen Erfahrungen. Da ich jedoch nicht über private Naturgesetze verfüge, vermute ich, es werde anderswo ähnlich zugehen.

Tempo und Energie des dichterischen Schaffens.

Aus übereinstimmenden Abhandlungen wie Gelegenheitskritiken geht hervor, daß heutzutage in Deutschland durchschnittlich dem Dichter das Zuwarten und Pausieren, also das Schaffen und Veröffentlichen in längeren Zwischenräumen zur Tugend angerechnet wird. Als Protest gegen die landläufige Fabrikarbeit, welche jährlich ein- oder zweimal ihren Roman und ihr Theaterstück zusammenschrotet, mag

5*

dieses Urteil völlig am Platze sein, was ich um so williger zugebe, als ich ebenfalls den lebhaftesten Abscheu gegen jenen litterarischen Müllerfleiß verspüre.

Leider ist es der Fluch alexandrinischer Zeitalter, daß jede ästhetische Wahrheit so lange durch den Mund der Weisheit gezogen wird, bis sie schließlich infektiös wirkt. Wird überdies der Spruch noch durch das Wort oder das Beispiel von Autoritäten unterstützt, dann dankt meist der Gedanke ab, so daß korrigierende oder ergänzende Thatsachen überhaupt nicht mehr erwogen werden.

So scheint mir denn gegenwärtig die Gefahr im Anzuge, daß deshalb, weil zufällig einer oder der andere der neueren Großen einem haushälterischen, vorsichtigen Schaffen huldigten, der frische Mut und der Reichtum den Nachkommenden zum Vorwurf gedreht werde. Das hat allerdings keinen vernünftigen Zusammenhang, indessen lehrt die Erfahrung, daß Verschiedenes gleicherweise gleichzeitig zu schätzen, die Kräfte eines theoretisch urteilenden Geschlechtes übersteigt. Die Gefahr ist nahe, und ich erlaube mir zu ihrer Abwendung an einige Thatsachen aus dem Gebiet der künstlerischen Physiologie zu erinnern.

Reichbegabte geniale Naturen sind zu allen Zeiten fruchtbar und im höchsten Grade schaffenslustig, falls sie nicht durch besondere Hindernisse gehemmt werden, deren es freilich eine Unzahl giebt, unter andern das Ringen nach neuen Kunstformen, in dem Falle, daß die ererbten sich überlebt haben. Ist hingegen alles im Reinen, außen und innen, dann produzieren die Großen mit erstaunlichem, oft geradezu fieberhaftem Eifer. Die Beispiele aus der Geschichte der Musik und der bildenden Künste stehen jedermann vor Augen; es liegt kein Grund vor, warum es in der Dichtkunst, wenn sie sichere Formen vorfindet, anders zugehen sollte. Auch kennt Deutschland, wenn ich nicht irre, einen Klassiker ersten Ranges, dem das ununter-

brochene, willensgewaltige Schaffen bis zum letzten Atemzuge nicht zum Schaden gereicht hat.

Ästhetische Probleme wollen überhaupt mit feinen Fingern untersucht werden; mit Schlagwörtern und Autoritäten schlägt man die Fragen tot, was schwerlich lebenkeimend wirken wird. Es giebt Kunstformen, denen das Kaltstellen, Überarbeiten und Nachfeilen wohlbekommt, andere, welche in einem Wurf fertig gemacht werden wollen. Es giebt ferner solche, in welchen die guten Dinge mit Fühlfäden gesogen sein wollen, und ihnen gegenüber wieder solche, die man hastig aus dem Grund wühlen muß, wie der Stier den Rasen mit den Hörnern aufwühlt. Es giebt sogar einen verschiedenen Grad von Reife, in welcher diese oder jene Frucht genossen werden soll. Einige kann man nicht lange genug am Baum hängen lassen, andere muß man einem kräftigen, aber kurz dauernden Sonnenschein aussetzen. So ist z. B. längst erkannt worden, daß großangelegte Werke nicht mit jener Miniatursorgfalt, ich möchte sagen Fließpapiersorgfalt nachbehandelt werden wollen, wie eine Elegie oder ein Lied. Auch hat noch kein Verständiger je dem Dramatiker die regelmäßige Intervallarbeit, den jährlichen Ertrag seiner Ernte zum Vorwurf gemacht. Eine Thatsache, die für sich allein genügen müßte, die Theorie zu widerlegen, gegen welche ich hier ankämpfe, wenn überhaupt jemals sich eine Theorie durch Thatsachen überzeugen ließe. Neben den Unterschieden des Arbeitsgebietes müssen auch die Unterschiede der schaffenden Individualitäten erwogen werden und zwar in erster Linie. Unterschiede in der Begabungsart und Unterschiede im Temperament. Was die Begabung betrifft, so liefert die Natur, selbst wenn wir nur die höchste Urbegabung, also das Genie ins Auge fassen, ungleiche Sorten hinsichtlich der Sprungkraft und Quellfülle. Neben Hungerbrünnlein, die nur nach Gewittern fließen, neben sprunghaften Teufelsbrunnen,

die plötzlich in dichten Wogen kommen und wunderbar verschwinden, neben mondgerechten ruhigen Tiefwassern, die säuberlich mit Ebbe und Flut wechseln, spendet die Natur unter anderen auch Strom und Wiesengenies, welche so überreich mit Saft und Samen geladen sind, daß ihnen jeder Atemzug zur Produktion wird, bei Strafe des Erstickens im Unterlassungsfall. Die sollen sich nun wahrscheinlich einem ästhetischen Modedogma zulieb ihren gesegneten Mund schließen? Oder wollen ihnen die drei weisen Jungfern der Nacht gewaltsam ein Papagenoschloß vorlegen? Offen gestanden, wer in der Kunst über das Zuviel des Schönen klagt, dessen Schönheitssinn ist mir verdächtig.

Das Temperament betreffend, so gelangen wir hiermit in das wichtige Reich der Persönlichkeit.

Es giebt beschauliche, zufriedene, innige Phantasiemenschen, welche sich schmunzelnd unter einen blühenden Weidenbusch setzen, die Angel zwischen den Knieen, und nun mit halbgeschlossenen Lidern geduldig abwarten, bis die Goldfische anbeißen, tagelang, wochenlang, einerlei. Diese werden mit ausgesucht feinen Bissen auf den Markt kommen, aber selten. Es giebt aber auch frische, mutige Phantasiemänner, welche in raschem Boot mitten in die hohe See hinaussegeln, die Nase im Morgenwind, die Forellen in dichten Scharen ins Netz scheuchend und die Hechte spießend, daß es rundum spritzt. Daß man jene liebt, begreife ich: ich liebe sie trotz einem. Aber wenn man mir nun um jener willen diese verunehren möchte, so soll doch das Wetter dreinfahren.

Wenn denn schon einmal abgemessen werden soll, welches von beiden Temperamenten das edlere sei, das beschauliche oder das energische — es sollte zwar besser nicht abgemessen werden — dann muß vielmehr dem willenskräftigen Temperament der Vorzug zugesprochen werden. Was ich durch drei Exempel beweisen will, zwei logische und ein zoologisches.

Dem willensstarken Dichter steht das beschauliche Sinnen in den Energiepausen frei; nicht aber dem beschaulichen Dichter der Aufschwung zu nachhaltiger Energie. Wenn man den wegen ihrer seligen Beschaulichkeit beneideten Dichtern am Lebensabend durch das Schlafzimmerfenster guckt, so hört man sie über ihre unselige Faulheit seufzen. Es giebt nicht bloß Fische, sondern es giebt auch Vierfüßer und Vögel. Von diesen lassen sich manche in allerlei Schlingen und Fallen fangen, manche aber müssen auf dem Anstand im Flug heruntergeknallt werden, mit scharfem Blick und schneller Hand, manchen muß man sogar zu Pferde unermüdlich nachsetzen, bis sie sich schließlich ergeben. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen." Ich bitte nicht zu übersehen: selber hat er freilich nicht gejagt, aber sein Jagdhund hat's ihm apportiert, und er hat ihn gestreichelt, als er's ihm aus dem Maul nahm. — Endlich das Wichtigste. Wie wollen Sie, bitte, das kostbarste Wild, die Adler und dergleichen, in Ihre Gewalt bekommen, wenn nicht mit angespannter Energie? Da kann einer lange mit seinen klugen Dichteraugen auf der Lauer sitzen, die kommen nicht herab, nicht einmal auf Gesichtsweite, geschweige denn auf Schußweite. Denen muß man mutig nachklettern, auf Gletscherhöhe, unter Schwitzen und Seufzen, bis einem die reine Höhenluft die Schultern badet und der ersehnte Vogel plötzlich über dem Kopf schreit.

Über den Wert cyklischer Sammlungen.

Der Brauch, bei Herausgabe lyrischer Gedichte möglichst Vielfaches und Verschiedenes zusammenzustellen, Lieder, Balladen, Sprüche, Erzählungen, Rätsel, Formübungen, Festgedichte u. s. w. in einem nämlichen

gemeinsamen Band, hat gewiß seine trefflichen Gründe, unter anderen den, daß meistens nicht allzu viel Brauchbares vorhanden sein wird, daß folglich aus allen Schubfächern die Reserven herbeirücken müssen, um einen ansehnlichen Band vorzustellen. Lyrik geht eng zusammen, wenigstens gute Lyrik. Meist muß toter Ballast nachgeladen werden, um dem Verleger das nötige Gewicht zu liefern. Daher die unvermeidlichen Übersetzungen und Reiseverse. Beiläufig gesagt: jeder Dichter sollte einen fürchterlichen Schwur leisten, erstens niemals eine Stadt oder Gegend anzudichten, selbst nicht Venedig oder Capri, zweitens niemals eine Übersetzung in seine Sammlung aufzunehmen. Der Umstand, daß gerade die Gedichte dieser Art von der Kritik als „unvergängliche Perlen der Litteratur" gerühmt zu werden pflegen, beweist ihm schon, daß er hier auf Abwegen wandelt.

Also praktisch ist der Brauch. Immerhin: eine Sammlung von Verschiedenem ist keine Vereinigung. Das Buch hat unter solchen Umständen kein anderes Band als den Einband. Nimm den Deckel oder den Titel weg, sofort fallen die Gedichte auseinander und kriechen wieder in ihre Schubladen. Aber auch solange Deckel und Titel haften, solange der Einband hält, die Vorstellung des Lesers kann's nicht zusammendenken, nicht in ein einziges großes Erinnerungsbild fassen. Denn ein Sammelbuch ist nicht organisch gegliedert, nicht übersichtlich proportioniert, hat keinen Mittelpunkt und keinen Gesammtbeobachtungspunkt. Man orientiert sich anfangs schwer, man erinnert sich nachträglich nur mit Mühe der Stellen; man ist gezwungen, mit Bleistiftstrichen im Register sich notdürftig einen Weg zu merken, wie ein Verschönerungsverein an den Buchen, um sich später in dem Gehölz wieder zurechtzufinden.

Das ist übrigens Nebensache. Hauptsache ist: Zwanzig verschiedenartige Gedichte sind zwanzigmal

ein einzelnes Gedicht, nicht aber zwanzig Gedichte. Es summiert sich eben nicht. Das Gefühl kann ein Rätsel, eine Ballade und eine Ghasele so wenig zusammenzählen, als der Verstand Kleider, Gemüse und Haustiere. Es gehört zwar demselben Eigentümer, auch soll es ihm ehrlich zum Vermögen gerechnet werden, doch nebeneinander wirkt es als Hausrat oder Gerümpel. Verschiedenes wird mehr, wenn man's sondert, weniger, wenn man's zusammenthut.

Dem gegenüber erachte ich die Zusammenstellung möglichst gleichartiger Erzeugnisse, also die Kette, den Kranz, den Cyklus oder wie wir's sonst nennen wollen, für ein höheres Sammelprinzip. Durch Cyklen, also durch die Nebeneinanderstellung des Gleichartigen, entsteht nämlich eine Vereinigung, eine Verbindung, ein Gesamtding, das über den Einzelwert des besondern Stückes hinaus noch einen neuen Wert schafft, einen Kollektivwert, der seinerseits nicht bloß Buchwert, sondern auch Kunstwert enthält.

Das geht so zu: Jedes gute Gedicht oder Musikstück erschließt eine ganze Welt von verwandten Schönheitsmöglichkeiten, die in der nämlichen Richtung liegen und deren unbestimmte Umrisse ein befugter, mit Phantasie begabter Leser oder Hörer ahnt und sehnsüchtig begehrt. Werden nun die geahnten begehrten Umrisse vom Dichter verwirklicht, werden mit anderen Worten dem einzelnen Kunstwerkchen die verwandten hinzugefügt, so entsteht eine ausnehmende Befriedigung. Zunächst die Erfüllung des Wunsches. Dann Ruhe, indem der Leser nun nicht gezwungen wird, erst den Standpunkt zu wechseln um das Folgende zu genießen. Ferner eine Art Wohnlichkeits- und Heimatsgefühl, da uns wiederholt die nämliche Welt und dieselben Kunstmittel vorgeführt werden. Endlich der Eindruck des Reichtums, weil Gleichartiges sich summiert und sich einheitlich verbunden der Erinnerung vorstellt. Hier verhält es sich mithin ge-

rade umgekehrt als bei der kunterbunten Sammlung. Zwanzig Balladen sind mehr als zwanzig Balladen, nämlich eine Welt voll Balladen.

Hierbei wird es ein weiterer Vorzug sein, wenn sich die Gemeinsamkeit auch auf die äußere Form erstreckt. Das Streben des Dichters, sich in den verschiedensten Versmaßen zu bethätigen, ist ja erklärlich, in bestimmten Fällen sogar löblich; doch diesem Streben entspricht keineswegs ein Bedürfnis des Lesers. Einerlei oder ähnliche Form erlaubt uns die Aufmerksamkeit auf den Inhalt zu konzentrieren, und leistet dem oben erwähnten Heimatsgefühl Vorschub; allzu häufiger Wechsel oder allzu exzentrische Verschiedenheit der Form wirkt als Unstätheit. Wer daher das Anschmiegen des Verses an den Inhalt übertreibt, indem er auf Schritt und Tritt mit der Form dem Inhalt nachfolgt, wird unruhig werden. So wie das Epos den einmal gewählten Vers festhält, so wie die poetische Erzählung sich mit Vorteil in eiserne Strophen zwängt, so wird auch die cyklische Einheit sich mit Vorteil gemeinsamer oder wenigstens verwandter Formen für jedes einzelne Stück bedienen.

Kleinere und kleinste Stücke verlangen geradezu mit Notwendigkeit den Cyklus, bei Strafe, durch eine Spalte des Gedächtnisses in die ewige Vergessenheit zu sinken. Es giebt Dinge, die man einzeln, andere, die man nur in der Vielzahl serviert. Man darf eine Melone, ein Drama anbieten, aber nicht eine Kirsche oder ein Lied. Eine Kirsche ist eine Beleidigung, ein Lied ein Armutszeugnis. Hier ist einmal sogar weniger als keinmal. Daß das blinde Huhn ein Körnchen gefunden hat, dieses erstaunliche Ereignis behält man klugerweise für sich. In vollem Ernst: ich bin der Ansicht, wer nur zwei Balladen oder nur sechs Lieder hat, soll diesen Bettelschatz für sich behalten, selbst dann, wenn die zwei Balladen und sechs Lieder an sich im höchsten Grade vollkommen sind.

Deshalb, weil Lieder und Balladen in einem guten Garten traubenförmig wachsen, zwanzig an einem Stengel. Einzelne abgeklaubte Beeren, das ist zu mager, zu geizig.

Was wir hier mit Denken gefunden haben, das soll uns die Erfahrung bestätigen.

Welcherlei Gedicht- und Musiksammlungen sind denn die beglückendsten, die berühmtesten, die beliebtesten? die verschiedenartigen oder die gleichartigen? Immer die gleichartigen. Die Schillerschen Balladen, die Schubertschen Lieder, die Bachschen Präludien und Fugen, die Beethovenschen Sonaten, die Mendelssohnschen Lieder ohne Worte, die Chopinschen Nokturnen und Mazurken u. s. w. Nehmen wir an, Beethoven hätte bloß die vier ersten seiner Sonaten, Bach bloß die vier ersten seiner Präludien geschrieben, würden diese vier ohne ihre Nachfolger denselben Wert für die Welt besitzen, wie jetzt die nämlichen vier innerhalb des Cyklus? Nein, denn einmal würden sie in der Phantasie der Menschheit überhaupt nicht haften, sie würden ferner der Verbindungslinien verlustig gehen, die jetzt von ihnen zu ihren Schwestern hinüberleiten. Die Vielzahl hat eben im Cyklus nicht bloß Summenwert, sondern Vereinigungswert.

Zum Überfluß noch die Probe auf das Exempel. Haben „Klavierstücke“ irgend eines Meisters, haben „ausgewählte Kompositionen“ jemals eine ähnliche Bedeutung zu erlangen vermocht, wie die Cyklen der Sonaten? Warum behaupten Webers glänzende Klavierkompositionen so wenig Raum im Bewußtsein der Nation? Weil sie vereinzelt auftreten, von jeder Gattung spärliche Proben. Warum sind Kompositionen allerersten Ranges wie die Mozartschen Klavierphantasieen nahezu unbekannt? Weil ihrer zu wenige sind. Wären es zwanzig statt vier, alle Welt möchte sie spielen.

Über den Wert der Einzelschönheit.

Rossinis Jubiläum ist verklungen, und die Artikel der Tagesblätter zu seinen Ehren oder Unehren sind verrauscht. Was mir in den letzteren am meisten zu denken gab, ist die nachlässige Art, mit welcher man über die Einzelschönheiten, über die elementar-musikalischen Offenbarungen des Meisters hinweggeht, um die Frage einzig nach Auffassung, Charakteristik, Dramatik und „Tiefe“ zu stellen. Von dem Rossinischen Feuer des Tempo, von dem schwebenden Flug seiner Allegri, von dem zauberhaften Decrescendo am Schluß seiner Einleitungen zur Ouverture (z. B. bei Tancred und Semiramis), von dem goldnen Vokalklang seiner a capella-Stücke (z. B. der As-dur-Intermezzi im Barbier und im Othello), von dem wunderbaren Rücken der Harmonie in den Übergängen, von den schwellenden Accenten seiner Melodieen, welche die Seele schon auf rein psycho-mechanischem Wege zum Jauchzen zwingen, von seiner Kunst, durch die einfachste Intervallenfolge innerhalb des Dreiklanges beiläufig Kavatinen und Refrains zu gestalten, und tausend andern Genialitäten kaum eine Andeutung; als ob das Nebensachen wären.

Ich behaupte aber, der öffentlichen Meinung zum Trotz, daß das die Hauptsache und das Übrige die Nebensache sei. Und bei dieser Gelegenheit möchte ich mir erlauben, gegenüber der maßlosen Überschätzung der Kunst oder vielmehr des Kunstmäßigen und Beziehungsvollen gegenüber der elementaren, unmittelbar durch sich selbst, ohne Rücksicht auf den Zusammenhang wirkenden Schönheit ein warnendes Wort zu sprechen. Es giebt nicht bloß unsterbliche Werke, sondern auch unsterbliche Motive, ja unsterbliche Takte. Mag auch die Form des Ganzen noch so verfehlt, der Oberzweck, dem

die Einzelheit dienen soll, noch so ungereimt und vergänglich, der Ausdruck noch so unpassend für den bestimmten Anlaß sein, Melodien, Motive und Harmonienfolgen ersten Ranges können zwar vergessen und verstäubt, nie aber entwertet werden. Ein Umschwung der Mode oder auch bloß ein naives Ohr und Gemüt — und sofort strahlt ihr Glanz wieder wie vor hundert Jahren.

Umgekehrt schwebt über der zweckmäßigsten, geschlossensten Kunst, wofern sie nicht in ihren Unterabteilungen mit Einzelschönheit auszahlt, die Drohung, eines Tages zu veralten und dann auf Nimmerwiedersehen. Die Nachwelt wird das Plan-, Zweck- und gesetzmäßige der Form als ein Zeugnis des starken Willens achtend erwähnen, aber die betreffenden Werke der Geschichte überweisen und zwar der Geschichte des barbarischen Fleißes, dahin, wo die indischen Welt- und Zeichensysteme, die spekulative Philosophie, die scholastische Theologie, die Fuge und zahlreiche ähnliche kunstvolle Spintisierungen eines die Grundlagen verlassenden Menschengeistes kaserniert wohnen. Eine Kunst ohne Einzelschönheiten, die für sich allein schon unmittelbar bezaubern, ist ein Zeichen barbarischer Völker oder Zeiten. Ich nenne das etwas ungenau aber deutlich: Wischnu.

Wer sich gegen diese Behauptungen sträubt, dem möchte ich folgendes zu bedenken geben:

Erfahrungsmäßig wird der schaffende Künstler hauptsächlich von den Einzelheiten eines Gemäldes entzückt, während der Laie, der Kunstkenner und der Ästhetiker ausschließlich den Zweck- und die Kunstmäßigkeit des Ganzen ins Auge fassen. Niemand wird aber darüber im Zweifel sein, welches der beiden Urteile maßgebender ist. Ferner: die größten Meister der geschlossenen Form, z. B. Shakespeare, Schiller und Dante, haben gleichwohl der Einzelschönheit so großes Gewicht beigemessen, daß Seite für Seite, ja

Satz für Satz mit solcher ausgerüstet erscheint. Man nenne mir doch solche Kunstwerke der Vergangenheit, welche einzig und allein durch ihre dramatische oder sonstige planmäßige Kraft fortlebten. Dagegen sind ewige Werke, denen Form oder Schluß fehlt, in einer erlauchten zahlreichen Elite vorhanden: z. B. Ilias, Orlando, Don Quixote. Endlich das schlagendste Beispiel: die göttliche Komödie. Als Gesamtkunstwerk für uns Wischnu, durch die Einzelschönheiten in Ewigkeit genießbar.

Ein Kriterium der Größe.

Wer in der Geschichte die Unbeständigkeit des Geschmackes, die Wandelbarkeit der Urteile, die Unsicherheit der zuversichtlichsten ästhetischen Grundlagen wahrgenommen, fragt sich besorgt, ob es denn nicht gemeinschaftliche Merkmale gebe, welche, dem Kreislaufe der wechselnden Ansichten zum Trotz, jederlei Größe zu jeder Zeit von der Mittelgröße oder Scheingröße unterscheiden ließen. Ein solches Merkmal, nicht das einzige, scheint mir die Prägnanz zu sein, auf deutsch: das Bedürfnis nach bündigem Ausdruck, oder, von der Kehrseite betrachtet, der Abscheu vor ausgedehnteren minderwertigen Übergangsstellen, der Haß gegen die Breite, der Horror vacui. Jeder Große, wer er auch sei und wann er auch lebe, giebt immer viel auf einen kleinen Raum; ob er nun die Schätze nur so über die Ufer schäume oder ob er haushälterisch die Kraft zusammenhalte. Nehmen Sie wen Sie wollen, Homer oder Schiller oder wen sonst, und schlagen Sie irgend eine beliebige Seite auf, jede Seite zahlt mit Gold, überall werden Sie gefesselt, überall spüren

Sie Hochluft, überall ist Schönheit. Es kommt bei den Großen nicht vor, daß der Genießende sich erst durch Sandhaufen wühlen müßte, ehe er Goldkörner entdeckt, es kommt namentlich nicht vor, daß größere Partieen Wert erst durch den Zusammenhang gewinnen, also nur Übergangs- oder Kompositionswert besitzen.

„Lesen Sie nur weiter, Sie werden dann schon sehen.“ Nein ich lese nicht weiter. Denn ein Großer versteckt die Schönheit nicht in eine Wurst von Mehl und Häcksel.

Musik oder Poesie, unser Prüfstein paßt für beides. Wer Ihnen dicke Haufen von Tönen zu verschlucken giebt, ehe er Ihnen etwas Nahrhaftes mitunter schenkt, der ist kein Großer, er heiße wie er wolle. Nehmen Sie dagegen Beethoven oder Mozart oder Haydn, einerlei: Eins, zwei, drei: in den ersten Takten schon haben Sie Form, Klarheit, Energie, meistens auch bereits Schönheit.

Das kommt davon, daß ein Großer, während er schafft, in der Ewigkeit lebt, wo die Zeit kostbar ist. Denn in der Ewigkeit bedeutet die Sekunde mehr, als im Alltag die Stunde.

Über die Ballade.

Ganz mit Unrecht hat man die Ballade unter die epischen Dichtungsgattungen rechnen wollen. Denn die Gestaltung eines Epos, auch des kürzesten, erfordert ganz andere Fähigkeiten und Stimmungen als die Ballade. In der Verlegenheit wählte die Poetik folgendes Auskunftsmittel: nicht episch, nicht lyrisch, folglich „lyrisch-episch“ oder „episch-lyrisch“.

Ob das logisch sei, scheint mir zweifelhaft. Ein Tier, das weder ein Hund noch eine Katze zu sein scheint, ist deshalb keine Hundekatze.

Ich frage einfach: Wer schreibt und wer schrieb von jeher Balladen? Die Litteraturgeschichte antwortet: der Lyriker. Daraus ziehe ich den Schluß, daß die Ballade zur lyrischen Poesie gezählt werden muß. Indirekte Lyrik; Lyrik mit einer Maske vor dem Gesicht.

Weit wichtiger als die Definition der Ballade, welche, beiläufig gesagt, niemand gelingt, ist die Unterscheidung ihrer Unterabteilungen. Denn die Unterscheidung verfeinert das Stilgefühl und läßt neue Aufgaben finden. Da ergiebt sich denn vor allem die Trennung der naiven Volksballade von der bewußt und virtuos ausgearbeiteten Kunstballade. Zwei gewaltige Hälften, welche ihrerseits wiederum eine Menge von Unterabteilungen haben.

I.

Ich beginne mit der Volksballade. Dieselbe hat entweder einen mythologischen Hintergrund oder, als Ersatz dafür, einen Idealismus menschlicher Übermacht, vor allem der Königskrone. Ich spreche daher von mythologischen Balladen und von Königsballaden.

Die mythologische Ballade beschäftigt sich mit alten degenerierten Heidengöttern, welche, aus Religion und Weltanschauung vom Christentum verdrängt, im Volksaberglauben weiterspukten, am liebsten mit Nixen und Elfen. Diese Götter greifen handelnd in das Menschenschicksal ein. Sie werden ursprünglich als menschenfeindliche Wesen aufgefaßt; ihre Begegnung bringt Unheil. Deshalb hat die echte naive Volksballade meist tragischen Ausgang und grausige Stimmung.

So noch bei Bürger.

Die Gespensterballade und die blutige Schauer-

ballade sind Unterarten, beziehungsweise Abarten und Unarten der mythologischen Ballade. Merkwürdig übereinstimmend erscheinen die mythologischen Gestalten in der Volkspoesie der verschiedensten Nationen. Sie treffen die Nixen und Elfen unter andern Namen fast überall.

Wenn Sie die zweite Art der Volksballaden, die Königsballaden, nachfühlen wollen, so müssen Sie sich erinnern, daß die Krone dem Mittelalter als etwas mit dem Übersinnlichen Verwandtes erschien. Hat doch im Volksmärchen der Königssohn ungefähr Feenrang. Die Königsfamilie erscheint wie eine höhere Art Mensch, deren bloßer Name schon idealistisch wirkt und deren Wesen und Gebaren durch einen glänzenden Schimmer verhüllt wird. Deshalb keine Spur einer Charakteristik, so wenig wie die Phantasie Engel charakterisiert. Mich wandelt, wenn ich so einen Balladen- oder Märchenkönig sehe, immer die Lust an, mit ihm Skat zu spielen. Es sind Kartenspielkönige.

Es ist übrigens die Königswürde nicht unerläßlich für einen Helden der Königsballade. Es können andere Stände dafür vikariieren, vorausgesetzt nur, daß der Stand einen idealistischen und edlen Schimmer in der Volksphantasie gewinnt. Ich betrachte die Heldenballade, die Ritterballade, die Sängerballade, die Liebesballade nur als Unterarten der Königsballade.

Bekannterweise, aber auch merkwürdigerweise, versteht die Volksphantasie das Kunststück, famose Verbrecher mit einem idealistischen Nimbus zu umgeben, vorausgesetzt, daß der Verbrecher in wohlthuender Ferne arbeitet oder regelrecht halspeinlich unschädlich gemacht worden ist. Denn vorher lautet es anders.

Es giebt daher auch eine Hallunkenballade und zwar in reichhaltigem Assortiment. In Osteuropa erhält der Heiduck, der Kosak, deren Name ursprünglich

einen räuberischen Freibeuter besagt, die poetische Verklärung; in Westeuropa sind es Banditen und Privaträuber, Rinaldo Rinaldini, Fra Diavolo und dergleichen. Den Korsaren hat sogar ein Dichter vom Range Byrons zum Liebling erwählt. Und noch heutzutage ist kein Geköpfter vor dem Besungenwerden sicher. Die mörderliche Bänkelsängerei der früheren Jahrmärkte ist ein echter direkter Abkömmling der alten Volksballade.

Dagegen hat die Volksphantasie niemals dem Gericht, den Betreibungsbehörden, dem Steuerwesen und den Pfändungsbeamten eine poetische Seite abgewonnen. Es giebt keine Polizeiballade.

II.

Nun zur zweiten Hälfte der Balladendichtung: zur Kunstballade.

Es genügt nicht, daß ein Künstler sich der Volksballade zuwende, damit eine Kunstballade entstehe. Denn der Künstler kann sich seiner Persönlichkeit und seiner Bildung entäußern, um die Naivität der Volkspoesie nachzuahmen. So handelten zum Beispiel Bürger und Uhland. Dann entsteht ein archaistisches Kunstwerk, das heißt ein solches, welches absichtlich im Geiste einer entschwundenen Zeit oder entschwundener Vorstellungen und Stilformen arbeitet. Wenn Mendelssohn Fugen und Oratorien im Geiste Bachs komponierte, so komponierte er archaistisch; wenn unsere Baumeister Häuser in Rokoko oder Gotik bauen, so bauen sie archaistisch.

Die Kunstballade entstand, als ein Dichter, ohne sich seiner Bildungshöhe und seiner Kunst zu entäußern, mit seiner ganzen Persönlichkeit sich der Ballade annahm. Und jener Dichter war, wie Sie wissen, Goethe. Er hat die Kunstballade geschaffen. Tiefeingreifende, wenn auch nicht auffällige Unterschiede von der Volksballade zeigt die Goethesche

Kunstballade; Unterschiede im tiefsten Innern wie in der äußern Form.

Der ursprüngliche mythologische Gehalt wird in der Kunstballade allegorisch gedeutet und rationalistisch erklärt. Die ehemaligen Götter sind nur noch bildliche Umschreibungen der Naturkräfte. Die tragische und grausige Stimmung kommt abhanden; an ihre Stelle tritt ein hoher Gedankengehalt, der alles durchgeistigt. Ruhe und Anmut, Klarheit und Schönheit der Bilder, des Tons und der Sprache durchsonnen die Goethesche Kunstballade; so daß, selbst wenn ein tragisches Ende erfolgt, keinerlei Rührung, geschweige denn Erschütterung bewirkt wird; denn die Befriedigung des ästhetischen Sinns ist so stark, daß selbst der Bericht des Todes die Harmonie nicht stört. Witz und Humor, ja sogar das Lehrhafte, tritt in der Goetheschen Ballade zu Tage.

Nicht ausnahmslos ist die Goethesche Kunstballade der Volksballade überlegen. Den Erlkönig z. B. mit seiner etwas aufdringlichen Rationalistik vermag ich nicht als ebenbürtig mit seinen naiveren Vorbildern zu erkennen und ich stehe mit diesem Urteil unter den Dichtern nicht allein. Aber im ganzen bedeutet die Goethesche Ballade eine Erhöhung, und zwar eine gewaltige Erhöhung.

Wenn Sie nun ein Rezept haben wollen, um zu erkennen, ob eine Ballade der Volksballade, beziehungsweise ihrer Nachahmung: der archaistischen Ballade, oder ob sie der Kunstballade angehöre, so fragen Sie sich einfach: „Hat die Ballade einen klaren Gedankensinn, oder, was dasselbe ist, eine durchsichtige Symbolik?“ Wenn ja, dann ist es eine Kunstballade. Denn die Volksballade arbeitet aus der Stimmung, die Kunstballade aus dem Gedanken.

Von allem bisher Behandelten grundverschieden sind die Schillerschen Balladen. Diese sind überhaupt nicht aus dem Stamm der Volksballaden gewachsen,

6*

auch nicht darauf gepfropft, sondern eine selbständige Pflanze mit eigenen Wurzeln. Von der Ballade haben sie nichts als den Namen; und dieser Name ist verfänglich, wie eine Etikette, die durch Verwechslung auf eine andere Flasche geheftet wird.

Soll man die Willkür der Benennung bedauern? Ich glaube nicht; denn hiedurch wird der Begriff der Ballade erweitert, wenn schon etwas gewaltsam. Die Poetik gewinnt damit einen Obertitel für die erzählende Lyrik im allgemeinen, und ein solcher Titel ist wünschenswert, vielleicht sogar nötig, einerlei wie er laute. Nur muß man verstehen und sich verständigen. Wenn einer z. B. an den Schillerschen Balladen das Wesen der Ballade im allgemeinen studieren wollte, wie das mit Bürger und Uhland und teilweise auch mit Goethe gelingen kann, so würde er auf abenteuerliche Irrtümer verfallen.

Was sind denn die Schillerschen „Balladen"? Vielleicht historische Balladen? Scheinbar ja, in Wirklichkeit nein, denn historisch kann bloß heißen, was durch sein Thema der Weltgeschichte angehört. Es genügt aber nicht, daß etwas vergangen und einer tot ist oder nie gelebt hat, damit er zur Weltgeschichte gehöre.

Wie heißen denn die Helden der Schillerschen Balladen? Was thun sie? Wann haben sie gelebt? Haben sie überhaupt wirklich gelebt? Beantworten Sie sich diese Fragen, die Schillerschen Gedichte in der Hand, so werden Sie auch die Antwort auf die Frage finden, was die Schillerschen Balladen sind: nämlich Anekdotenballaden.

Der gründliche Geschichtskenner, der unvergleichliche Geschichtsdramatiker ist in seinen Balladen der großen Geschichte aus dem Wege gegangen und hat geflissentlich die staubigsten Winkel der vergessensten Anekdotensammlungen abgesucht. Warum that er das? Weil er unbedeutende Themen brauchte, um

daran seine Riesenkraft und Meisterlust spielend zu bethätigen. Der gegebene Stoff, das Geschichtchen, ist nichts; ja oft noch weniger als nichts, nämlich unleidlich; aber keines, das nicht Schiller zur Unsterblichkeit, zum Gemeingut aller Nationen erhebt. Er braucht ja bloß etwas anzurühren, so hat es den Stempel seiner Meisterhand. Schiller mißlingt überhaupt nichts.

Goethe und Schiller und ihre Nachfolger haben das Gebiet der Kunstballade keineswegs erschöpft. Überhaupt erschöpft ja niemand die Kunst, denn sie ist unerschöpflich.

Widmungen.

Vor mir liegt ein halbes Dutzend im vergangenen Jahre erschienener und von verschiedenen Verfassern geschriebener Bücher, welche sämtlich mit einer Widmung „An meine Mutter“ versehen sind. Da ist es wohl am Platze, ein Wort, das wie ich vermuten muß und hoffen darf, schon oft gesagt worden ist, nochmals zu sagen.

Bücher, die man drucken und durch eine Verlagshandlung kreuz und quer in die unbekannte Welt verbreiten läßt, sind eine Angelegenheit der Öffentlichkeit, nicht der Familie. Weder die Mutter, noch die Frau, noch die Tante des Verfassers kommt hier in Betracht. Daß ein erwachsener Mensch, wenn er das unschätzbare Glück hat, seine Mutter noch unter den Lebenden zu besitzen, ihr seine besten Gefühle der Liebe, Ehrfurcht und Dankbarkeit widmet, versteht sich von selbst, ist auch kein Dichtergeheimnis. Ein Parlamentsredner giebt an Familienpietät dem Schriftsteller nichts nach;

dennoch fällt ihm nicht ein, eine Rede über die Zuckersteuer mit einer Anhänglichkeitsfloskel an die Adresse seiner liebsten Angehörigen einzuleiten. Ich verstehe ja und achte die Gesinnung, ich fühle sogar mit, ich lasse mich willig rühren und schließe überdies aus der Widmung auf die Gutartigkeit und Liebenswürdigkeit beider, des Verfassers und der Mutter. Es würde mich aber ein ähnlicher Pietätsausdruck auch am Parlamentsredner rühren. Warum thut der Parlamentsredner nichts dergleichen? Weshalb läßt er sich diesen Vorteil entgehen? Weil er ein größeres Taktgefühl besitzt, weil er spürt, daß man der Öffentlichkeit nicht Vertraulichkeit, sondern Ehrerbietung schuldet. Eine Nation ist ein zu erhabener Wert, um als Münze für ein Familiengeschenk zu dienen, und das Publikum eine zu hohe Person, als daß man ihm zumuten dürfte, sich in seiner Gesamtheit in unbestimmter Richtung nach einer unbekannten Dame zu verneigen, wie ehrwürdig dieselbe an sich sein möge. Ich weiß nicht, wie es andern ergeht; ich verspüre in solchen Fällen stets einen leisen Kitzel, dem Verleger das Buch ungelesen zurückzusenden, mit der Begründung, daß ich leider zufällig nicht die Ehre hätte, die Mutter des Verfassers zu sein. Freilich behält schließlich das Mitgefühl die Oberhand; allein ich habe dem Verfasser schon etwas verzeihen müssen, ehe er nur Zeit hatte, mir seine metrischen Fehler zu entwickeln, und das ist etwas zu früh.

Ein altes Herkommen verschuldet den Mißbrauch und entschuldigt ihn im Einzelfalle; ja, die Kunstgeschichte muß ihn in den Augen derer, denen erlauchtes Beispiel schon Gesetz bedeutet, sogar rechtfertigen. Dichter und Künstler entrichteten einst auf dem Titel oder gar innerhalb des Werkes selbst beliebigen, uns gleichgiltigen Herren und Damen ihren Höflichkeits- oder Anhänglichkeitstribut. Maler schenkten uns zu einer herrlichen Madonna Tuchhändler und Rats-

herren mit in den Kauf; Musiker verschnörkelten den Titel ihrer unsterblichen Werke mit dreimeterlangen adligen Namen. Ob jedoch dergleichen auf uns erhebend wirke, das frage ich jeden Unbefangenen. Übrigens gehört die Huldigungspflicht der Vergangenheit an; gegenwärtig sieht sich der Künstler und Schriftsteller zum großen Vorteil seiner Standeswürde derselben entbunden. Darf er nun dafür seinerseits willkürlich die Welt veranlassen, ihm den privaten Gefühlstribut, den er jemand schuldet, mitzahlen zu helfen? Nein; der Mutter des Schriftstellers gebührt das erste Exemplar eines Werkes, das Werk selber aber gehört einer andern Dame: ehedem nannte man sie Muse, jetzt heißt sie die Kunst. Ihr allein soll ein Kunstwerk gewidmet werden. Da sich übrigens diese Widmung von selbst versteht, bleibt unter allen Widmungen bei weitem die geziemendste: gar keine Widmung.

Vexiertitel.

Seit ungefähr zwei Jahrzehnten reißt in Deutschland — und nicht nur in Deutschland — mehr und mehr der Brauch ein, die Neugierde des litterarischen Publikums durch Vexiertitel zu reizen. Unter Vexiertiteln verstehe ich solche Titel, welche anstatt den Inhalt zu benennen oder zu erklären, denselben geflissentlich verhüllen.

Das geschieht, indem man entweder eine nebensächliche Anekdote oder ein geringfügiges Requisit oder etwas ähnliches aus dem Texte in den Titel erhebt (Typus: „Fledermaus“); oder indem man einen abstrakten Gedanken, den das Buch oder das Stück

zu beweisen vorgiebt, mit irgend etwas auffälligem, womöglich vierfüßigem, vergleicht und hierauf das verglichene Bild zur Überschrift wählt (Typus: „Der schwarze Schleier"). In letzterem Falle geht es thatsächlich so zu, daß der Verfasser erst einen marktschreierischen Titel ausklügelt und nachträglich irgendwo im Text das Gleichnis anbringt, welches er dann, um den Titel zu rechtfertigen, mit ein paar lehrhaften Worten pedantisch und aufdringlich auseinandersetzt.

Mit diesem System lassen sich das gewöhnlichste Schablonendrama und der gemeinste Assessorroman mit den wunderbarsten Namen taufen. Z. B. „das rote Kaninchen", oder „der fliegende Frosch", wenn etwa die Hauptpersonen nach unmöglichen Zielen jagen; es braucht ja blos irgend jemand irgend einmal im Verlaufe des Werkes den Begriff der Unmöglichkeit mit einem roten Kaninchen oder einem fliegenden Frosch zu versinnbildlichen.

Nun wundere ich mich keineswegs, daß die Reklame dieses raffinierte Mittel erfunden hat, denn die Reklame ist ebenso pfiffig wie skrupellos. Dagegen wundert mich, daß je länger je mehr auch vornehmere Geister dieses unfeine Mittel nicht verschmähen und daß dasselbe ohne Widerspruch hingenommen wird. Ist es doch schon so weit gekommen, daß wenn ein Roman mit dem Titel „Sappho" oder ein Theaterstück mit dem Titel „Tilly" erscheint, jedermann als selbstverständlich voraussetzt, daß das Werk jedenfalls nicht von Sappho und nicht von Tilly handeln werde.

Gegen dieses Versteckenspielen möchte ich mir nun erlauben, ein ernstes Bedenken auszusprechen. Nämlich abgesehen von der Pfiffigkeit des Kunststückchens, welche an sich schon nicht würdig, jedenfalls nicht vornehm ist, finde ich, wenn ich den Kunstgriff prüfe, daß er auf einer Lüge beruht. Denn wenn einer das, was er meint, absichtlich so ausdrückt, daß der Leser oder Hörer etwas anderes darunter verstehen muß,

so lügt er. Den Einwand der Geringfügigkeit aber lasse ich nicht gelten. Auch die kleinste Krebspustel beweist Krebs. Wenn ich daher die Schriftsteller eines ganzen Zeitalters mit den Überschriften Unwahrheiten sagen höre, so muß ich auf einen allgemeinen Mangel an Empfindlichkeit für Wahrheit und Unwahrheit schließen. Aus diesem Grunde schlage ich vor, zu dem alten ehrlichen Brauch zurückzukehren, solche Überschriften zu wählen, welche nicht irreführen, sondern weisen, d. h. entweder den Inhalt andeuten oder den Hauptgedanken aussprechen, oder den Hauptnamen nennen.

Familiaritäten.

„Altmeister Goethe", „Altvater Homer", „Vater Herodot", „Papa Haydn", das geht ja wie in der Puppensee. Warum nicht „Tante Sappho", „Mama Dido"?

Mit welchem Recht, bitte, thun Sie so familiär, so verwandt, so gnädig mit den erlauchten Herrn? Sie mögen noch so zärtlich Papa rufen, er nennt Sie doch nicht Emil.

Beiläufig eine indiskrete Frage: Sie sind ohne Zweifel der Nämliche, der da schreibt: „Freund Lampe", „Bruder Grimmbart", „Gevatter Storch", „Onkel Petz", denn beiderlei stammt aus demselben Familiensinn, aus dem gleichen veronkelten Gemütsschatz. Eine ausgedehnte Verwandtschaft, fürwahr! von väterlicher Seite mit Homer und Haydn, von mütterlicher mit der Arche Noah verschwägert! Ich gratuliere.

Nun gehört es ja gewiß zu den unveräußerlichsten Menschenrechten, ab und zu ein bißchen läppisch zu

thun. Und zur Verdauung, nach dem Essen, wenn einem just nichts Gescheidtes einfällt, leistet etwas Albernes den gleichen Dienst. Aber drucken lassen sollte man's besser nicht. Dazu ist denn doch der Einfall, alles, was da kreucht und fleucht, Papa zu nennen, nicht bedeutend genug. Auch schiene es mir geschmackvoller, den Scherz nicht auf die großen Herrn der Kunst auszudehnen. Ihr Bild gewinnt sicher nicht dadurch, daß der erste beste sich ihnen auf die Kniee setzt.

Allerdings, es macht sich ja gewissermaßen von selber. Ein Künstler wird alt, junge kommen heran, die den Alten niemals jung sahen: denen gehört die Vorstellung dieses Herrn unzertrennlich mit der Vorstellung weißer Haare zusammen; und der „Altmeister" oder „Papa" ist fertig. Ist das auch nicht besonders gescheit, so ist es doch verzeihlich.

Hingegen ist es unverzeihlich, nachdem jener das Zeitliche gesegnet, ihm seine weißen Haare in die Ewigkeit nachzutragen, ihm seinen wohlverdienten Ruhm auf alle Zeiten mit Schlafrock und Pantoffeln zu verunzieren. Denn der Tod verjüngt; nachdem der Leib verschwunden, tritt die Seele mit dem Antlitz der Jugend vor die Erinnerung.

Uebrigens, er rächt sich grausam, der tote Kunstpapa, für den Unglimpf. Damit, daß er Euch den Schlüssel zu seinen Werken verweigert. Wer mit der Vorstellung eines kindlichen Altvaters Homer an die Ilias tritt, trägt mit seinen Händen einen muffigen Beigeschmack in den Text, den er nicht mehr los wird. Die Sonne Homers schlägt ihm in einen Altweibersommer um. Wer sich einmal angewöhnt hat, „Papa Haydn" zu sagen, der hat das Benefiz des Haydnschen Frühlingsjubels auf immer verloren. Beobachten Sie doch nur das Konzertpublikum bei einer Haydnschen Symphonie. Wie sie da wohlwollend lächeln, wie sie gnädig schmunzeln! Als wollten sie sagen: „er kann's

noch recht gut, für sein Alter". Das kommt vom „Papa Haydn".

Eine junge Scharteke.

(Geschrieben anno 1890.)

Wenn ein Zeitalter vor Überstudieren dermaßen konfus geworden ist, daß es nicht mehr weiß, was es will, daß es vor sämtlichen Stilen einen Ekel gefaßt hat, dann bleibt ihm nur noch ein einziger Appetit übrig, der Appetit nach dem Querköpfigen. Da ist voriges Jahr ein abenteuerliches Buch erschienen, welches vom Wirbel bis zur Zehe so grundverschoben ist, daß ein gesundes Zeitalter es von Anbeginn unter die gelehrten verkehrten Schmöker in den Winkel einer Bibliothek würde geschmissen haben. Doch siehe da, das Buch hat soeben die zwölfte Auflage erlebt und die Kritik erhebt ein gewaltiges Aufsehen seinetwegen. Dasselbe heißt „Rembrandt als Erzieher" und entwickelt eine abstruse Idee in abstrusem Stil. Der Maler Rembrandt, so wird uns offenbart, ist für alle Bresten gut, wie eine Kneippsche Kaltwasseranstalt; er heilt Kopfschmerzen und Zahnschmerzen, Gicht, Kropf und Hühneraugen der deutschen Nation; er enthält in sich ein ganzes Evangelium, er ist eine Art Jesus Christus nicht etwa bloß der Kunst, sondern auch der Kultur und der Politik; wer an ihn von Herzen glaubt, wird selig werden. Seine göttliche Kraft bezieht er aber aus seinem niederländischen Charakter, nämlich was jemals groß auf Erden war, ist von Natur niederländisch gewesen. Shakespeare: ein Engländer, folglich ein Niederländer, Bismarck, ein Märker, folglich ein Niedersachse, folglich ein

Niederländer, Tizian ein Lombarde, folglich ein Niederländer u. s. w., sogar Amerika ist niederländisch. Mit dieser niederländischen Gabel nun fischt der ungenannte Verfasser seine aufgestapelte Gelehrsamkeit an den Haaren herbei, wobei es ihm weniger darauf ankommt, etwas zu sagen, als alles und jedes, worüber jemals auf Erden gesprochen wurde, in den Mund zu nehmen. In der That meint man oft in einer Realencyklopädie zu stecken, wo von Adam bis zu Zarncke jedes Ding und jedes Wort registriert werden soll. Ein aphoristischer, nicht eben geschmackvoller Vortrag ermöglicht das Kunststück, zu welchem nicht viel Talent, wohl aber jenes lederne Sitzfleisch erforderlich ist, wie es dem Pedanten eignet. Gedankenblitze zünden eine Menge auf, aber auch eine Menge verbissener Rankünen; schade, daß die Gedankenblitze zwar „originell", nicht jedoch schöpferisch sind. Es ist sehr viel Gescheidtes neben sehr viel Abgeschmacktem in dem Werke, allein nichts von dem Gescheidten ist nicht schon gesagt worden; das Neue darin besteht einzig in dem Sammelsurium. Alles kennt der Verfasser, vieles weiß er, nichts versteht er. Wenn ich Beweise für meine abfällige Beurteilung abgeben sollte, so würde ich einen anführen, der nach meiner Meinung alles einschließt: Der ungenannte Verfasser kuppelt Halbdutzende von Eigennamen als einen einzigen Begriff ohne Komma aneinander, als ob sich mehrere historische Persönlichkeiten zu einer einheitlichen Idee summierten! Und wie werden da die Personen zusammengewürfelt! Aristophanes-Don Quixote-Lafontaine, Gellert-Holberg-Simplizissimus-Chaucer. Ich bin nicht der erste, der die Verschrobenheit des hochgepriesenen Werkes betont, aber ich bin der einzige, der keine Bewunderungs- oder Achtungsklauseln hinzufügt. Da ich aber nicht weiß, wo ich die Bewunderung und Achtung für ein Buch hernehmen soll, das nichts wesentliches

Vernünftiges und Brauchbares lehrt, aber eine Menge wesentlicher Albernheiten auftischt, das ferner aus dem Versteck der Anonymität lebendige Menschen (Zola und Dubois-Reymond) als Antichristen hinstellt, sage ich kurz und bündig meine Meinung: „Rembrandt als Erzieher" ist eine Scharteke, das Werk eines Buchwurmes, der an unverdauter Bildung erstickte und deshalb den Inhalt seines gelehrten Kopfes von sich gab. Mag man nun noch 24 Auflagen drucken, so wird zwar das Werk dadurch schwerlich besser werden, unsere Generation aber vor der Nachwelt noch lächerlicher dastehen. Oder sollte ich mein widersprechendes Privaturteil vor dem Spruch der öffentlichen Meinung zurückziehen? Ich glaube nicht zu den unbescheidenen Menschen zu zählen und an Mißtrauen gegen mich selber fehlt es mir wahrlich nicht. Daher ließ ich das Buch zwei Monate lang auf meinem Tische liegen, in der Hoffnung, daß ich mich zu seiner Vortrefflichkeit bekehre. Ich bin mit nüchternem und mit garniertem Magen darangegangen, ich habe es von vorne und von hinten revidiert, an Sonntagen und an Werktagen vorgenommen, allein stets vermochte ich nur das nämliche zu erblicken: einen typischen Querkopf. „Es ist doch Geist darin." Gewiß, aber entweder entlehnter oder schiefgewickelter Geist. Das Beste ist von Nietzsche schon besser gesagt worden. Nietzsche, den Meister, nun hochmütig abzulehnen, dagegen eine Mittelmäßigkeit seiner Schule auf den höchsten Thron zu erheben, das stimmt zu den Grundsätzen unserer Kritik. Das Quellwasser schmeckt nicht; es muß erst abgestanden sein, es muß zuvor mit einem Zusatz von 90 Prozent Kathederstaub genießbar gemacht werden, ehe man sich entschließt, zu trinken. „Das Buch mußte immerhin eine Lücke ausfüllen, damit es einen solchen beispielsweisen Erfolg erzielen konnte. Das werden Sie jedenfalls zugeben?" Von Herzen gerne. Wir haben

Pedanten zu Dichterkönigen erhoben, es fehlte uns noch ein Pedant als ästhetischer Schulmeister. Diese Lücke hat „Rembrandt als Erzieher“ ausgefüllt.

Die Zimperlichkeit der Druckerschwärze.

In irgend einem Unterhaltungsblatt lese ich folgende humoristische Grabschrift:

> Es war ein Schneider
> Leider!
> Hat nie das Maß getroffen,
> War oft bes —

Es soll natürlich lauten „besoffen“. Dem Generalmajor der Setzer hat es indessen nicht gefallen, daß seine schwarzen Lettern über diesem abscheulichen Worte erröten müßten, und er hat dafür einen schamhaften Gedankenstrich angebracht. Als ob das nun besser wäre! Als ob nicht der Reim mit Naturgewalt das Wort ergänzte! Und wenn man jetzt das Verschen vorliest, soll man dann aussprechen „bes“ und das übrige dem Verständnis des Hörers überlassen?

Ich gehöre wahrlich nicht zu denjenigen, welche in der Derbheit und Unflätigkeit des Stils Kraft und Urwüchsigkeit oder gar Genialität erblicken; im Gegenteil, die Verfeinerung des Ausdrucks von seiten des Autors und der Gefühlszensur von seiten der Genießenden gilt mir für einen unbedingten Gewinn. Allein hierbei unterscheide ich zwei Dinge. Der Schall unziemlicher oder grober Worte wirkt im höchsten Grade beleidigend, weil aufdringlich. Im Buch dagegen verhält es sich anders. Da steht es jedem frei, über Mißfälliges rasch wegzugleiten, ohne es nur ins Bewußtsein aufzunehmen. Man kann

Zeilen und Seiten überschlagen und nötigenfalls das Buch wegwerfen. Der gedruckte Text zwingt sich eben nicht auf. Dazu kommt noch der überaus wichtige Umstand, daß wir beim Lesen keine Zeugen haben; mag es der Moralist tadeln, das bildet nun einmal einen gewaltigen Unterschied. Darum nimmt sich auch im Buch die ängstliche Scheu vor dem gesunden geraden Wort kleinlich aus, und heißt Zimperlichkeit. Überträgt sich vollends diese Scheu auf ganz unverfängliche Ausdrücke, so wird die Zimperlichkeit zur Lächerlichkeit, welche Spott und Hohn verdient. Eine Lächerlichkeit nun nenne ich es, das Wort „besoffen" als unanständig aus dem Druck zu verbannen. Gewiß ist dasselbe nichts weniger als elegant, und „betrunken" dürfte denselben Dienst thun; allein zwischen einem ordinären und einem unflätigen Wort besteht denn doch eine gewaltige Kluft. D i e s e s muß unbedingt von jedem Gebildeten in Rede und Schrift gemieden werden, j e n e s ist Sache des Stils und sehr häufig sogar Sache des Wohnorts. In der Schweiz wird bekanntlich statt Mund „Maul" gesagt, was auch nicht elegant, aber darum doch nicht unflätig ist; mit demselben Recht nun, wie bes—, statt „besoffen", müßte der Setzer M— statt „Maul" drucken. Überdies ist das Wort „betrunken" in gewissen Gegenden des deutschen Sprachgebietes, z. B. in den Ostseeprovinzen gerade so ungebräuchlich wie das Wort „Mund" in der Schweiz. Die vornehmste Dame in Reval oder Petersburg sagt: „unser Kutscher war besoffen". Was aber eine gebildete Dame zu sagen wagt, darüber braucht ein Setzer nicht zu erröten.

* * *

Handelte es sich hierbei um eine vereinzelte Erscheinung, ich hielte es nicht der Mühe wert davon zu sprechen. Allein die Gedankenstrichseuche wird nachgerade im deutschen Druck epidemisch. So wagt bei-

nahe kein Redakteur mehr den Namen „Teufel" buchstäblich hinzustellen; wir lesen immer T—l. Auch das nenne ich lächerlich, und zwar über die Maßen lächerlich. Ja, wenn wir noch den Hörner- und Klauen-festen Glauben des Mittelalters besäßen, wo die Leute bei der bloßen Vorstellung des schwarzen Ungeheuers die Gänsehaut bekamen, da ließe sich diese Vorsichtsmaßregel rechtfertigen. Doch heute, da wir über die Juden spotten, welche den Namen Gottes nicht zu schreiben wagten, da ferner neun Zehntel der Menschheit nicht einmal mehr an die Existenz des T—ls glaubt, da endlich selbst das letzte Zehntel den T—l als das b—e Pr—p auffaßt, heute ist diese metaphysische Scheu ganz einfach eine D—t. Und wie steht es dann mit den Zusammensetzungen? Wenn wir jenen entsetzlichen Namen, der kaum noch die Kinder schreckt, nicht mehr anders als T—l zu drucken wagen, so werden zahlreiche Familien- und Ortsbezeichnungen hemisonym; es giebt fortan keine Manteuffel, sondern Mant—l und niemand wird in Zukunft über die Teufelsbrücke, sondern über die T—sbrücke fahren. Im Druck nimmt sich das sehr schön aus; aber wenn ich nun mündlich erzählen will, ich sei auf der T—sbrücke gewesen, wie in aller Welt soll ich das aussprechen? Soll ich sagen: ich war auf der Z-brücke oder auf der Gottseibeiunsbrücke? Abergläubischer und kindischer konnten selbst die alten Römer nicht verfahren.

Weil dann ein Gesetz der menschlichen Entwickelung verlangt, daß eine D—t stets eine größere D—t hervorruft, sucht einer den andern an Skrupelhaftigkeit zu überbieten. So habe ich in einem berühmten Werk über Afrika gelesen, daß der Autor irgendwo Menschenfr—r antraf. Das fehlte eben noch. Gewiß ist es ja im höchsten Grade sträflich Menschen zu fr—n, auch will ich zugeben, daß dieses Wortbild nicht eben eine liebliche Vorstellung erweckt. Allein wenn wir

einmal anfangen wollten, neben sämtlichen unedeln oder metaphysisch unheimlichen Begriffen obendrein noch alle unangenehmen oder sträflichen Handlungen mit Gedankenstrichen auszudrücken, so würde ich vorschlagen, statt römischer oder gotischer Lettern lieber gleich das Telegraphenalphabet anzuwenden. Denn wenn ich Menschenfr—r schreibe, weil das Menschenfr—n etwas Absch—es ist, so muß ich auch M—r und R—r schreiben, weil ja das Morden und Rauben ebenfalls das Gewissen und die Vorstellung empört. Und wo soll das enden? Ein zartfühlender Schriftsteller wird uns mitteilen, daß man ihm einen Zahn ausgez—n oder die Uhr gest—n habe. Und die Zeitungen werden unter der Rubrik: „Verschiedenes" folgenderlei Nachrichten bringen:

Schw—nfurt den 10. F—r. Unsere sonst so friedliche Stadt ist durch ein entſ—s Verbr—n in Aufr—g versetzt worden. In der Wirtschaft zum goldenen O—n gerieten einige betr—e Burschen in Str—t, der sich zuerst in Sch—pfwörtern äußerte, bald jedoch in eine bl—e Schl—ei ausartete. Leider wurden auch M—r gez—n; wobei mehrere Personen, zum Teil lebensgef—ch, verw—t wurden. Ein Tierarzt aus dem H—srück geb—g, Vater von drei unerzogenen Kindern, erhielt einen St—ch in den Sch—l, welcher die Pulsader durchsch—tt. Ein M—r aus der Umgegend erl—tt einen St—ß in den U—b, so daß die E—e herausq—n. Der Wirt, welcher Frieden stiften wollte, wurde von den r—n Gesellen so sch—ch m—t, daß er schr—d und bl—tüberstr—t zu Boden st—e; seine Frau, die sich in gef—n U—n befindet, und bald ihre N—t erwartet, wurde von einem Bierkrug an die Br—st getr—n und f—l in O—t. Die Th—r sind verhaftet; an dem Aufkommen der u—n O—r wird gezweifelt. Dem Tierarzt ist heute das B—n an der H—e abgen—n worden. Schl—r noch ist der Zustand des M—rs; das h—e F—r und die unertr—en Schm—n, welche von der

Diagnose als Symptome einer sch en P—s (Entz—g der B—e) aufgefaßt werden, lassen einen t—n Ausgang bef—n. Der Wirt dagegen wird mit dem bl—n Schr—n davonkommen; außer verschiedenen Q—n, Sch—n, E—n und leichtern W—n (darunter ein Armbr—ch), hat er nämlich keine Verl—n erl—n. Auch seine Frau wird vermutlich, wenn keine weitern C—n eintreten, bald von ihrer Br—w—e hergestellt sein; doch muß sie das B—tt hüten. Es liegt im Interesse der öffentlichen Sicherheit, daß die E—n, welche schon wiederholt durch ähnliche R—en A—ß gegeben, vor dem Richter die str—e, wohlverdiente St—e tr—e, damit unsere friedliche Stadt endlich aufhöre, als Schauplatz für Verbr—n, R—n, G—n und U—n jeder Art, und als Herberge für D—e, M—r, R—r, Br—r, L—r, D—n und allerlei Ge—l zu dienen.

Auch ein Goethecitat.

Mit den Goethecitaten hat es eine besondere Bewandtnis. Sie können mit andern nicht verglichen werden. Die übrigen großen Dichter citiert man wegen des Inhalts des Spruchs, Goethe aus loyaler Andacht, wie man das Bildnis unseres lieben gnädigen Landesvaters aufhängt. Denn Goethe ist regierender Dichterfürst und Oberkommandierender aller deutschen Versfüße mit dem Lorbeer erster Klasse. Wie es nun auffallen würde, wenn das Bildnis seiner Majestät des Kaisers in eines Deutschen Hause fehlte, so nähme es sich unnatürlich und unanständig aus, wenn ein deutsches Buch, worüber es auch handle, nicht wenigstens einmal Goethe citierte. Das Gefühl sagt es einem schon. Man müßte geradezu an demonstrative

Absichtlichkeit denken. Es soll auch niemand sich damit entschuldigen, er könne nichts Passendes auffinden, weil er über die Eingeweidewürmer schreibe und Goethe uns kein Gedicht, noch Spruch zu deren Gunsten hinterlassen. Wenn man aufrichtig will, so fügt sich's schon. Als treffliches Muster und Vorbild, wie man selbst in den scheinbar verzweifeltsten Fällen Goethe mit Glück herbeiziehen kann, empfehle ich das Verfahren eines Heuschreckologen in der wissenschaftlichen Zeitschrift „der zoologische Garten".

Der geehrte Zoologe hatte über irgend eine amerikanische Heuschrecke Rapport zu erstatten; geben wir genau acht, auf welchem Wege er Goethe hineinbringt, damit wir's auch lernen. Der Verfasser beschreibt zunächst die heu-schrecklichen Verheerungen von ehedem: darauf weist er nach, wie die fortschreitende Ansiedlung der Menschen und das ökonomische, staatliche und polizeiliche Gedeihen der betreffenden Provinz den Heuschrecken beinahe den Garaus machte. Dann schließt er ab: So erfuhren die Heuschrecken die Wahrheit des Goethe'schen Wortes: „Nichts auf Erden ist schwerer zu ertragen, als eine Reihe von guten Tagen."

Ich schlage vor, diese Art von Logik Zoologik zu nennen.

7*



IV.

Allotria.



Die „Don Juan-Idee“.

„Faust-idee“, Prometheus-idee“, „Ewige Juden-idee“, „Don-Juan-idee“. Ich habe Leute gekannt, welche behaupteten, sich dabei etwas zu denken. Nun, in jedem Falle ist es eine hübsche Entdeckung, daß man bloß hinter einen beliebigen Eigennamen das Wörtchen Idee zu setzen braucht, um ein Riesenei von erhabenen Gefühlen, ein wahres Vogel-Rock-Nest von Tiefsinn ins Leben zu rufen. Natürlich, jetzt, da des Geheimnis einmal gefunden ist, kann es ein Schulbube. Semiramis-idee, Zeus-idee, Herakles-idee, Cäsar-idee, Brutus-idee, Hohenstaufen-idee, Karl der zwölfte-idee, — ein Pfänderspiel ist schwierig dagegen. Ich mache mich anheischig an einem Regennachmittag zweitausend neue -Ideen zu gebären.

Am besten gefällt mir's, wenn die -Ideen ihrerseits mit andern -Ideen zu einem gemeinsamen Ideenzug zusammengekoppelt werden wie Harmonikawagen. Antinous-Achilles-Mozart-Raphael-idee. Das ist ja ein wahrer Omnibus. Laß sehen, ob ich es auch kann: „Uranos-Kronos-Titan-Hannibal-Spartakus-Michel Angelo-Beethoven-Rembrandt-Goethe-Napoleon-idee.“ Geht das?

„In gewissem Sinn, wenn Sie wollen, — es kommt darauf an, wie Sie es verstehen, — geht es allerdings.“

Nun gut, es gereicht mir zum Troste, daß ich es auch kann.

Dieser philosophischen Dampfmaschine durch den Nebel der Jahrhunderte möchte ich beileibe keinen Knüppel auf die Schienen werfen. Ich verstehe, es ist ein Vergnügungszug. Nur an einer einzigen Idee nehme ich ein Ärgernis. Sagen Sie mir: was ist eine „Don-Juan-idee?"

„Nun, die Idee der Unwiderstehlichkeit, wie sie sich auf grund einer genialen Persönlichkeit — —" Sind Sie fertig? Verzeihen Sie, daß ich Sie unterbreche. Bitte zeigen Sie mir in Don Juan irgend etwas Geniales oder Unwiderstehliches. Zwei Notzuchtversuche, beinahe vor den Augen des Publikums, das eine Mal unter feiger Verkleidung, Ermordung eines Greises, Verlassung und Verhöhnung einer treuen Geliebten, mit Beigabe von ein bischen Galgenmut Matthäi am letzten — das sind die Akten. Eine merkwürdige Unwiderstehlichkeit, wenn einer in der Notzucht sein Heil suchen muß, ja wenn ihm diese nicht einmal gelingt, trotzdem er Graf ist, in einem feudalen Zeitalter, im Lande der primae noctis und eines der Opfer sein leibeigenes Bauernmädchen.

Also Notzucht, wenn man sie nur fleißig übt, ist genial, ist eine geniale Idee. Eine geniale Idee! Und wenn sie einem hartnäckig mißlingt, so ist das die Idee der Unwiderstehlichkeit. Nun solcherlei Ideen giebt es Gottseidank einen reichen Segen in unsern Zuchthäusern, mit abstehenden Ohren am Kopf und Ketten an den Beinen. Sagen Sie's ihnen doch, daß sie Ideen sind, es wird sie freuen, es wird sie trösten. Nur bitte ich um Konsequenz. Wenn Don Juan eine Idee ist, dann müssen wir die interessanten Individuen, welche im Rebberg oder im Eisenbahnwagen eine Frau überfallen, zu Doktoren der Philosophie ernennen, damit sie uns ein Kollegium über die reine

Vernunft lesen, nebst einem Stipendium zur Weiterausbildung ihrer genialen Anlagen.

Meinetwegen, im Grunde läßt sich ja alles auf einen einfachen Sprachunterschied zurückführen: gefällt Euch das Wort „Idee“ besser als „Schuft“, so habe ich nichts dagegen. Warum aber „Idee“, wenn einer etwas in Andalusien und „Schuft“ wenn er das nämliche in Deutschland thut, das ist mir nicht klar. Oder wird vielleicht Notzucht dadurch ideal, daß man Bariton dazu singt?

Dieses also in Friede und Freundschaft. Man kann ja andrer Ansicht sein, nicht wahr, und einander doch von Herzen lieb haben. Wo ich aber Friede und Freundschaft künde, wo ich meine Gegner nicht mehr so völlig von ganzem Herzen lieb haben kann, wie ich sollte und wollte, das ist vor dem Unternehmen, dem andalusischen Ideenwicht zu liebe den andern, den Tenor, den Ottavio für lächerlich auszugeben. Wo und wann, meine Herrn und Damen, war jemals Liebestreue und Vertrauen eines Edelmannes gegenüber seiner Braut etwas Lächerliches? Etwa in Deutschland, dem gelobten Lande der Treue? Man nenne mir doch eine einzige Stelle der Oper, wo Don Ottavio sich lächerlich benimmt. Gewiß, wenn deutsche Darsteller singen „ich schwäche“, statt „ich schwöre“, dann ist das schwach, dann wird er lächerlich. Ich meine, der Darsteller, nicht Ottavio.

Nein, sowohl der Librettist wie der Komponist haben Ottavio ernst genommen und sympathisch gemeint; das ließe sich beweisen, und wenn ich gut unterrichtet bin, ist es mittlerweile auch bewiesen worden. Die Oper Don Juan bedeutet eine Verherrlichung der Treue, wie Fidelio.

Oder wäre etwa Ottavio auf Umwegen lächerlich, dadurch, daß Anna im geheimen nicht ihn, sondern Don Juan liebte? Das ließe sich zur Not behaupten, falls sie ein verheiratetes Paar wären,

doch auch dann nur, wenn einer zuvor alle seine Moral und seine Grundsätze in die Tasche steckt, um dafür Anschauungen fremder Völker und Zeiten hervorzukramen. — Dagegen ein Bräutigam lächerlich, weil seine Braut ihn hintergeht, weil sie ihm verschweigt, daß sie einen andern liebt, — nein, selbst die frivolsten Zeitalter verabscheuen in solchem Fall die falsche Braut. Übrigens ist es ja gar nicht wahr, daß Donna Anna Don Juan liebt, erstens, weil das Gegenteil wahr ist, ich meine, weil im Texte auch nicht der mindeste Anhaltspunkt dafür, hingegen eine Menge ausdrücklicher Aussagen des Gegenteils stehen; zweitens, weil es unmöglich ist. Niemals und nirgends erwidert eine anständige Frau einen feigen Notzuchtversuch mit Liebe.

Ich habe gesagt, wo meine Entrüstung anfängt, ich will nicht verschweigen, wo sie den Gipfel erreicht. Sie erreicht den Gipfel, wenn ich lesen muß, wie deutsche Ästhetiker uns mit triumphierndem Schmunzeln, als handle es sich um einen ästhetischen Gewinn, ins Ohr zischeln, so rein, wie sie sich ananstelle, wäre Donna Anna schwerlich aus dem Attentat losgekommen, vielmehr verschweige sie ihrem Bräutigam das Saftigste. Diese Vorstellung soll uns die Oper versüßen. Es ist übrigens nützlich, daß diese anmutige Insinuation ausgesprochen und gedruckt wurde. Denn sie dient zum Exempel, in welche Abgründe des Geschmackes litterarische Kuppelsucht und litterarhistorische Geniedienerei ein Zeitalter unmerklich führen können.

Allerlei Bemerkungen zu allerlei Unterricht.

I. Der Semesteranfang an der Universität.

Das Wintersemester rückt heran. Die verschiedenen Fakultäten der Universität werden in Bälde ihre Kurse wieder eröffnen, welche, zusammen gerechnet, das gesamte Wissen der Gegenwart bedeuten. Ein reichhaltiges und verschiedenartiges Programm, in welchem die einzelnen Disziplinen himmelweit voneinander entfernt scheinen.

Wenn jedoch einer in den ersten Wochen des Semesters an einem und demselben Tage sämtliche Hörsäle absuchte, so würde er zu seinem Erstaunen überall die nämliche Thätigkeit, ja so ziemlich denselben Vortrag finden, nur mit andern Eigennamen: Definitionen und logische Spitzfindigkeiten über den Titel der angekündigten Vorlesung, weitausholende Rückblicke über die Leistungen früherer Jahrhunderte auf dem angegebenen Gebiete, minutiöse Register der einschlägigen Bücher und Abhandlungen, verblümt mit kritischen Auseinandersetzungen und Zänkereien gegenüber den Vertretern anderer Professorenschulen. Das Thema, der Gegenstand der Vorlesung, kommt erst in der dritten oder vierten Woche an die Reihe, wenn es gut geht.

Die Erklärung dieser Erscheinung liegt auf der Hand. Der moderne Professor ist in erster Linie Gelehrter und erst in zweiter Linie Lehrer, häufig sogar erst in letzter Linie, und manchmal in gar keiner Linie.

Dementsprechend arbeitet er unter dem Namen „Vorlesung“ sein Manuskript nicht aus der Perspektive des Studenten, also nicht so, wie es die Psychologie gegenüber dem eifrigen Neuling verlangte, auch

nicht, wie es das Examen später verlangen wird (und daß das letztere nicht geschieht, halte ich für ein Glück), sondern er schreibt ein wissenschaftliches Werk, ein Buch mit einem Wort, und liest das Buch, ehe er es veröffentlicht, einstweilen auf dem Katheder in Bruchstücken den Studenten vor.

Ein solches Buch muß nun natürlich, um dem wissenschaftlichen Namen des Verfassers Ehre einzutragen, mit allen Erfordernissen der Gelehrsamkeit, also auch mit dem Kleinkram der Auseinandersetzungen hinsichtlich der einschlägigen Litteratur ausgerüstet sein, da doch ein Buch Stellung nehmen und seine Existenzberechtigung innerhalb der Menge des bereits vorhandenen reichlichen Materials beweisen muß. Auch gehören Prinzipienbekenntnisse, Stellungnahme und einleitende Auseinandersetzungen mit bereits Vorhandenem selbstverständlich in einem gelehrten Buch an den Anfang. Darüber herrscht kein Zweifel.

Die Erklärung ist also leicht und plausibel. Nichtsdestoweniger zögere ich nicht, solange die Universität noch die Fiktion einer Hochschulanstalt für die Jugend aufrecht erhält, und sich nicht dazu bekennt, lediglich neue Professoren heranziehen zu wollen, jenen Brauch als einen Mißbrauch zu bezeichnen. Denn er ist so unpädagogisch wie möglich. Man denke sich einen zum Mittagessen Eingeladenen, welcher sich mit großem Appetit und Durst an die Tafel setzt und dem, bevor man die Suppe aufträgt, erst stundenlange Definitionen über Begriff und Umfang der Suppe geboten würden, nebst einer Geschichte des Mittagessens von Sardanapal bis Gargantua, und kritischen Auseinandersetzungen über die Zubereitung der Saucen.

Wenn man mir aber einwendet, das Gleichnis treffe nicht zu, wenn man meint, der Gemütszustand eines Studierenden lasse sich demjenigen eines Hungrigen nicht an die Seite setzen, so erlaube ich mir zu

entgegnen, daß man hiermit die Jugend ganz bedeutend unterschätzt. Es giebt einen Wissensdurst und einen Wissenshunger; ja diese sind sogar bei einem normalen jungen Mann die Regel. Nichts aber wirkt niederschlagender, als wenn der Wissenshungrige, der nach Wissen und nicht nach dem Wissen vom Nichtwissen des Wissens verlangt, zunächst mit öden scholastischen Auseinandersetzungen und gelehrten Zänkereien abgespeist wird. Wenn ich Horaz oder Dogmatik belege, so will ich nicht erfahren, was Griffonius im Gegensatz zu Scribonius über Horaz geschrieben hat, was Minutius Rabulista im zwölften Jahrhundert unter dem Worte Dogmatik verstanden, sondern ich will meinen Horaz haben und ich will wissen, ob ich dereinst in der Hölle gebraten oder geröstet werde. Das liegt mir nahe, das geht mir an die Haut, das brennt mich.

Mir schiene es deshalb richtiger, daß die Vorlesungen anders eingeleitet würden. Denn ohne jegliche Einleitung wird es schwerlich abgehen, wenn man nicht mit der Thüre ins Haus fallen will. Ich gestatte mir folgenden Vorschlag: eine lebendige, geisterweckende Ansprache, die den Geist des zu behandelnden Wissensstoffes zum Gegenstand und die Seelenverfassung des wissensdurstigen Neulings zum Visir hätte. Das wäre freilich keine leichte, aber eine würdige und segensreiche Aufgabe, zugleich eine solche, wie man sie meines Erachtens einem Lehrer der staatlichen Hochschule zweimal im Jahr gar wohl zumuten dürfte.

II. Etwas Botanik.

Steigen wir von den Hochschulen zu den Mittelschulen hinab. Unter den vielen, allzu vielen Lehrfächern unserer Schulen findet sich eines, dessen Name „Botanik“ lautet. Botanik heißt, buchstäblich übersetzt: Wissenschaft von den Kräutern, welche die Kuh

frißt. In dieser engen Beschränkung ist die Botanik zwar selbstverständlich in den Schulen nie gelehrt worden, da die Sennen solche Weisheit nicht nötig haben und die Schulbuben sie nicht brauchen. Die Botanik ist vielmehr in etwas anderer Form und zwar als Apothekerweisheit in die Pädagogik eingetreten; sie wollte ursprünglich die Kenntnis der heilsamen Kräutlein dem Volke und der Jugend vermitteln, zu Nutz und Frommen. Davon geben die vielen Beinamen „officinalis“ in unsern lateinischen Pflanzenbestimmungen Kunde; es sind fossile Überreste aus der naiven Apothekerbotanik. Die Abstraktion von der Nützlichkeit zu einer objektiven Systematik, welche jeder Pflanze ohne Unterschied und ohne Rücksicht auf ihre Nützlichkeit oder Schädlichkeit ein Recht auf unser Interesse zuspricht, war ein weiterer Fortschritt, der um so leichter gegenüber dem alten Apothekerstandpunkt Recht behielt, als die moderne Medizin nicht mehr mit Pflanzengiften, sondern mit Mineralgiften wirtschaftet. Als endlich an die Stelle der trockenen Schematisierung noch die Pflanzenphysiologie trat, welche die Pflanze als lebendes Wesen versteht und erklärt, glaubte und glaubt man das Richtige gefunden zu haben.

Doch wenn wir nun den Erfolg der Schulbotanik auf unsre Jugend prüfen, so finden wir, daß derselbe den Erwartungen durchaus nicht entspricht, denn das Interesse an der Pflanzenkunde hält nach beendigtem Schulunterricht nicht vor, ja gehört sogar während des Unterrichts zu den Ausnahmen. Wenn wir aber die gegenwärtig beliebten Handbücher konsultieren, so läßt sich der Mißerfolg gar wohl begreifen.

Aus der primitiven Nützlichkeitsbotanik hat die moderne Schulbotanik noch die Bevorzugung der Feld- und Wiesenkräuter herüberschleppt, aus der scholastischen klassifizierenden Gelehrtenbotanik die gleichmäßige Verteilung des Interesses auf jede Pflanze,

so daß dem Farnkraut so viel oder so wenig Aufmerksamkeit gegönnt wird wie der Palme. Dabei konnte es aber nicht einmal bleiben. Die Bevorzugung der heimischen Feldpflanzen, mit anderen Worten der Officinalkräuter, brachte unvermutet eine Zurücksetzung ja meistens geradezu eine Ausstoßung der Edelpflanzen aus dem Unterricht mit sich (wie denn thatsächlich die prachtvollen exotischen Blumen und Sträucher im botanischen Schulunterricht sehr stiefmütterlich behandelt werden). Die gleichmäßige Verteilung des Interesses auf das Interessante wie auf das Uninteressante führte ihrerseits unmerklicher aber notwendigerweise dazu, daß der Hauptton auf das Unscheinbarste, auf die Varietäten, auf verachtete, auf seltene Spezies der Pflanzen gelegt wurde und gelegt wird. Natürlich! Denn Pflanzensystematik ruft der Pflanzensammlung, und jeder Sammler strebt nicht nach Wichtigkeiten, sondern nach Seltenheiten.

So hat es sich allmählich gemacht, daß Botanik selbstverständlich als die Wissenschaft der wildwachsenden Feld-, Wiesen- und Wegpflanzen gilt, mit Ausschluß oder Vernachlässigung nicht bloß der exotischen Gewächse, sondern auch der importierten Edelpflanzen.

Für selbstverständlich gilt das, weil wir mit der Thatsache als einer Gewohnheit vertraut sind; vor dem Verstande und vor der Pädagogik dagegen erweist sich das Selbstverständliche als eine Ungeheuerlichkeit.

Wo in aller Welt folgen wir denn bei andern Schulfächern dem Grundsatz, daß nur die wild oder roh vorgefundenen Gegenstände Interesse beanspruchen dürften? daß ein Objekt mit dem Augenblick, da es veredelt wurde, seinen Anspruch auf unsère Aufmerksamkeit verliert? Was würden wir dazu sagen, wenn in der Zoologie Löwe und Tiger übersprungen oder nebenbei abgethan würden, um unsern einheimischen Raubtieren, also etwa dem Floh

um so gespanntere Aufmerksamkeit zu schenken? So aber handelt unsere Botanik, wenn sie die heimischen Unkräuter den edlen exotischen Riesengewächsen voranstellt. Oder wenn dieselbe Zoologie über Pferd und Hund verächtlich mit zwei Worten hinwegginge, mit der Begründung, daß Pferd und Hund gekünstelte Zuchtprodukte und keine Naturwüchslinge wären? So handelt aber unsere Botanik, indem sie unsere herrlichen Gartenblumen einfach ignoriert.

Oder die Mineralogie? soll man da vielleicht auch den Diamanten, das Gold und das Silber beiläufig abthun, weil sie nicht auf dem Ütliberg gefunden werden? Aber die Franken nimmt jeder gern, nicht wahr? trotzdem sie Kunstprodukte sind und das Rohmaterial aus Amerika stammt.

Der Garten als Unnatur aus der Botanik verwiesen! Damit spricht sich meines Erachtens die gegenwärtige Schulbotanik das Urteil. Unnatur gegen Unnatur. Darf ich sagen, was ich für Unnatur halte? Dem Unkraut den Vorzug vor dem Kraut, dem Gemüse vor der Blume, dem Wegerich vor der Rose, der Cichorie vor dem Kaffee geben, das halte ich für Unnatur. Für Unnatur halte ich es ferner, wenn einer auf den Albis nach Disteln steigt und den Gärten, die er unterwegs antrifft, keinen Blick schenkt, oder wenn er Lattich preßt, aber die Azaleen nicht einmal dem Namen nach kennt, oder wenn er auf der Furka nach einem von Gott vergessenen Schimmelpilz sucht und an den Blumenmagazinen der Bahnhofstraße achtlos vorbeigeht, das halte ich für Unnatur.

„Natur." Ich habe bisher nicht gewußt, daß die Schule Naturzustände erstrebt. Ist denn die Schule, ist die Botanik Natur?

Der Garten gehört in den botanischen Unterricht, das ist meine Überzeugung; und zwar obenan. Mit all seinen Blumen, und zwar namentlich mit seinen

Blumen, Kamelien, Theerosen und Hyazinthen u. s. w. Und warum sollte ich meine Meinung nur halb sagen: ich glaube, daß zu den Lehrmitteln des botanischen Schulunterrichts unbedingt der Katalog einer Handelsgärtnerei gehören, ferner daß man die Schulkinder in die botanischen Gärten, in Privatgärten, in Handelsgärtnereien und Blumenmagazine führen soll, und behaupte, daß damit das Interesse der Gesamtheit der Schüler für die Botanik gewonnen würde, während es jetzt mittels unserer Sumpf- und Unkrautbotanik künstlich lahmgelegt wird. Den Schüler wollte ich sehen, dem nicht beim Anblick einer weißen Kamelie oder eines Gartenrhododendron das Herz aufginge; dagegen die Staubfäden eines Huflattichs zu zählen, ist nicht jedermanns Geschmack und soll nicht jedermanns Geschmack sein.

Wenn wir übrigens beobachten, wie geflissentlich von der Schulbotanik der Duft, die Farbe und die Pracht der Blume als Nebensache behandelt werden, während doch dem natürlichen Menschen gerade dies die Hauptsache ist, dann kommen wir noch einem andern tiefen Übelstande auf die Spur. Die Schule der Neuzeit (ich meine die auf dem Boden des Mittelalters gewachsene, mit Humanistik überzuckerte Gelehrsamkeitsanstalt im Unterschied zu der hellenisch-römischen Erziehungsschule) hat gemäß ihrem scholastisch-doktrinären Ursprung von jeher Mühe gehabt, den Erziehungswert des Schönen anzuerkennen; wie lange wurde nicht der Zeichnungsunterricht als müßiges Allotrium behandelt und auf der Hochschule sind Ästhetik und Kunstgeschichte jüngsten Datums.

Nun hat sich das ja theoretisch gebessert; man weiß heutzutage, und die Pädagogik giebt es zu, daß der Erziehungswert der Schönheit unschätzbar und unersetzlich ist; daß die Freude am Schönen das Gemüt nicht nur erheitert, sondern auch reinigt, daß der

Schönheitssinn den Menschen gut macht, um es mit einem Wort zu sagen. Allein die Praxis hinkt langsam und spät hinter der Einsicht drein; und was die Einsicht zugiebt, das ist deshalb noch nicht ins Gefühl, in Fleisch und Blut übergegangen. Noch krankt unsere Pädagogik, allen prinzipiellen Zugeständnissen zum Trotz, an der Annahme, Schönheit wäre erziehungswidrig. Und je tiefer wir in die Primarschulen hinabsteigen, desto zahlreichere und deutlichere Exempel von schönheitsfeindlichen Pädagogen können wir treffen. Die Volksschule kennt nur den Nützlichkeitsstandpunkt. Schönheit aber nützt bekanntlich nichts; wenigstens läßt sich ihre Nützlichkeit nicht demonstrieren wie die Nützlichkeit der Kuh und des Schafes.

Da liegt der Kern. Weil die Blume schön ist, weil der Garten ein Museum der schönsten Pflanzen darstellt, gerade deshalb geht die hochmütige Scholastenbotanik naserümpfend daran vorüber. „Die Natur kennt nichts Unbedeutendes und es ist gut, daß der Schüler sich gewöhne, dem unscheinbarsten Schierling das nämliche Interesse abzugewinnen wie der prächtigen Magnolie.“ Ich bitte um Verzeihung. Für die wissenschaftliche Botanik gilt dieser Satz in vollem Umfang; nicht jedoch für die Pädagogik, folglich nicht für die Schule. Es herrscht doch nicht die Absicht, die Schüler zu Doktoren der Botanik auszubilden! Wenn wir wenigstens nur einmal so weit wären, daß der Grundsatz anerkannt würde: Schulmethode und wissenschaftliche Methode sind zweierlei, und letztere kann nicht einfach die erstere ersetzen. Aber gegen diesen Grundsatz sündigt die Praxis unserer Schulen noch auf Schritt und Tritt. Der Lateinlehrer übt Textkritik, als hätte er lauter angehende Philologen vor sich und ähnlich verfährt jeder in seinem Fach.

Ich meine also, um meine Ansicht kurz zusammen-

zufassen, daß der botanische Schulunterricht noch einen großen Fortschritt zu machen hat: den Schritt zur ästhetischen Botanik, in welcher die Schönheit, die Farbe und der Wohlgeruch der Blumen nicht als Allotrium, sondern als Hauptsache behandelt wird. Und ich hoffe es noch zu erleben, daß die Botanik auf ihrem Weg vom Rinderstall durch die Apothekerküche schließlich beim Garten anlangt, wo sie ersprießlicheres zu sehen und zu lehren findet. Dannzumal aber werden die Schüler, die aus der Schule ein lebhaftes Interesse für Pflanzenkunde mit ins Leben hinüber nehmen, nicht mehr die Ausnahme bilden, wie heute, sondern die Regel.

III. „Leichte" Klavierstücke.

Machen wir nun aus der Schule einen Abstecher in den Privatunterricht, und zwar in den musikalischen, speziell in den Klavierunterricht.

Manche Klavierlehrer glauben den Kindern sogenannte gefällige Melodien und kindliche leicht verständliche Musikstücke anbieten zu sollen, unter denen dann noch diejenigen mit Vorliebe gewählt werden, welche für den Vortrag kleine unmerkliche Mucken haben, damit das Kind unbewußt lerne. Deshalb die Beliebtheit der magern Sonatinen, spindeldürren Rondo, der Regimentstochter, des Ständchens aus Don Juan und ähnlicher Gesätzlein im Klavierunterricht.

Ich halte das für einen Fehlgriff. Zunächst sind die technischen Häkchen in solchen Stücklein oft sehr boshaft und stehen in keinem vernünftigen Verhältnis weder zum musikalischen Wert des Gebotenen noch zum primitiven Können des Kindes. Ja, wenn wir genauer zusehen, so setzen die meisten der vermeintlichen Kindergesätzlein nichts weniger als Virtuosität des Spielers voraus. Ein Rondo z. B. ohne raffinierte Kunst des Anschlags, ein Scherzo ohne Leichtig-

8*

keit, ein Finale ohne Feuer des Vortrags sind geradezu unerträglich. Und zwar je „kindlicher", d. h. je ärmlicher das Stück komponiert ist, um so mehr Vortragskunst ist vonnöten, um etwas daraus zu machen. Sonst bleibt nichts als eine öde, mörderliche Langeweile.

Ferner wirkt es entmutigend, wenn einer das nicht kann, was sich dem Ohr als leicht einschmeichelt. Alle solchen heimtückischen Stücke, und hiermit beispielsweise auch die beiden Beethovenschen Sonaten Opus 49 würde ich aus dem genannten Grunde aus dem Klavierunterricht verweisen. Ebenso aus demselben Grunde, also aus dem Grunde, weil sie täuschen und entmutigen, alle solchen Stücke, welche der Autor mit der Überschrift „leicht" oder „für die Anfänger" bedacht hat. Wenn diese einem Kinde schwer vorkommen, dann giebt es die Hoffnung auf. Jene Stücke sind aber gar nicht technisch leicht; sie sind bloß dünn komponiert, indem sie mit verhältnismäßig spärlichen Mitteln operieren. Bach überschreibt eine Fuge mit „leicht", wenn sie nur zwei Stimmen hat, Mozart eine Sonate mit „leicht", wenn sie auf harmonische und kontrapunktische Pracht verzichtet. Darum können die betreffenden Stücke doch sehr große Fingerfertigkeit voraussetzen und setzen sie auch thatsächlich voraus. Also! die Bezeichnungen „Anfänger", „leicht", „kindlich" im Munde eines klassischen Autors sollen uns nicht irreführen. Der Autor sagt „leicht" und meint damit „einfach" und „anspruchslos". Die einfachen und anspruchslosen Kompositionen gehören aber zu allerletzt in den Klavierunterricht.

Und hiermit kommen wir zur Hauptsache: das Kind der Legende und das wirkliche Kind sind zweierlei. Das wirkliche Kind verabscheut im Unterricht nichts mehr als das „Kindliche", (verstehe das Tändelnde), und versteht in der Kunst nichts so schwer

wie das Anmutige. Das Kind will ernst genommen werden, es will wachsen, das heißt sich erhöhen, vergrößern, es will sich nähren, begehrt also in der Wissenschaft Thatsachenstoff, in der Kunst Fülle und Reichtum. Was ihm selber kindlich oder spielend oder leicht oder überwunden vorkommt, das ist ihm im Unterricht ein Gegenstand der Verachtung. Es gehört eine sehr große, nämlich eine reflektierende Bildung dazu, um unter der Kindlichkeit eines Themas die verborgene Kunst herauszufühlen. Den Wert einer Regimentstochtermelodie oder eines Sonatinchens trotz der gassenhauerschen Ohrenfälligkeit zu ermessen ist Sache der Erwachsenen, nicht der Jugend. Darum gehört auch meiner Meinung nach Clementi nicht in den Klavierunterricht der Jugend, weil er nicht stofflich reich genug ist, weil er dem Kinde in den Themen zu kindlich und in der Ausführung zu dürftig scheint. Man frage doch nach: alle Kinder hassen den Knochenmann Clementi. Deshalb wohl nennt man ihn den Klassiker der Jugend. Und mit Mozart verhält es sich unter andern Größenverhältnissen ähnlich. Die Jugend findet sich von Mozartschen Sonaten enttäuscht, warum? weil sie zu ansprechend, zu gefällig und damit zu unbedeutend scheinen. Die Jugend will eben nicht das Gefällige, sondern das Ernste. Das Allerbeste, das Allerhöchste ist eben auch in der Musik für die Jugend gerade das Richtige. Ich würde jedem Schüler den musikalischen Klassiker gewähren, der sein Herz beglückt; punktum. Denn ein Kunstwerk, das einen beglückt, das versteht einer auch.

IV. Der Neid der Götter in der Schule.

Zum tröstlichen Schluß und abschreckenden Exempel noch eine abenteuerliche aber wahrhaftige Anekdote aus dem litterarischen Schulunterricht, für deren Genauigkeit ich bürge. Steht da in einem Schulbuch, das vor sechs Jahren in Kurs war, und es wahr-

scheinlich noch ist, eine erbauliche Geschichte, betitelt: „Der Kirschbaum“. In dieser Geschichte wird einem weisen Manne der prächtige Kirschgarten eines Bauern gezeigt. Statt nun aber in freudige Bewunderung zu geraten, beginnt der weise Mann zu heulen: „mir wird Angst“. Und als man ihn fragt, wovor ihm Angst werde, erklärt er feierlich: vor dem entsetzlichen Unglück, das den Eigentümer treffen müsse, weil seine Kirschen so lästerlich gut gediehen.

Wie gefällt Ihnen diese Geschichte, mit bitterem Ernst vorgeführt, in der Meinung ein löbliches Exempel zu bringen, in einem Schulbuche?

Ein reizendes Schauspiel, wenn diese erbauliche Gesinnung um sich griffe! Du wirst zu Herrn Rothschild zum Mittagessen eingeladen; sobald die goldenen Kaffeelöffel aufmarschieren, fängst du an zu wimmern, weil dir vor dem gräßlichen Schicksale graust, das den Gastgeber erwartet, der goldenen Kaffeelöffel wegen. Im Ballsaal greine deine Tänzerin an, weil sie Brillanten trägt. Oder eine dörfliche Schulklasse, die auf der Ferienreise beim Anblick städtischer Herrlichkeit in Angstgeschrei ausbricht? Es wäre jedenfalls gut zu erfahren, bei welchem Aktivkonto und vor welchen Stoffen sich der Neid der Götter einstellt, damit wir uns dagegen versichern und rückversichern können. Die Damen werden neidsichere Packtuchüberzüge über den seidenen Kleidern tragen und man wird sich hüten, allzuviel Geld an derselben Örtlichkeit aufzuspeichern. Mich wundert bloß, daß die Bank von England bis jetzt vom Neid der Götter verschont blieb. Nach der Theorie müßte ja dort der Blitz alle Viertelstunden einschlagen. Und bei prosperierenden Aktiengesellschaften? Verteilt sich da der Neid der Götter auf die Aktionäre?

Mir scheint, wir haben am Neid der Menschen und der Progressivsteuer reichlich genug. Ich verstehe ja die löbliche Absicht. Der Verfasser jenes

kuriosen Histörchens hat seinen Ring des Polykrates, seine Iphigenie und weiß Gott was alles noch gelesen und glaubte gebildet zu verfahren, indem er die vermeintliche Weltanschauung unserer Klassiker der Schuljugend zu Gemüte führte.

Darüber aber, nämlich über den Lehrgehalt der Dichter, und die Ermittlung dieses Lehrgehaltes sei bei diesem absonderlich naiven Anlaß noch ein Wörtchen gesagt. Die Dichtkunst ist nicht in erster Linie der Belehrung wegen da, sondern des Genusses wegen. Sie strebt nicht nach Lehrhaftigkeit, sondern nach Schönheit. Dichterwahrheit ist nicht Lehrwahrheit. Sie darf nicht einfach buchstäblich als Verstandeswahrheit aufgefaßt und befolgt werden. Der Dichter kennt und übt die verschiedensten Arten von Wahrheit, z. B. die Kostümewahrheit, die aus den Anschauungen eines bestimmten Zeitalters orakelt, die Charakterwahrheit, die aus der Individualität einer gegebenen Persönlichkeit tönt, die Bombenwahrheit, die sich an dem prächtigen Knall eines Reims oder eines Gleichnisses oder einer Satzwendung oder einer Sentenz ergötzt.

Im Ring des Polykrates nun erhalten wir die Kostümewahrheit mit der Bombenwahrheit vereinigt. Selbstverständlich fiel es ja Schiller nicht ein, persönlich an den Neid der Götter zu glauben; sondern er versetzte sich künstlich in die antike Weltanschauung und schrieb aus derselben mit Wohlgefallen an den daraus zu gewinnenden dichterischen und oratorischen Wirkungen seine schwungvolle Ballade. Uns das Dogma vom Neid der Götter nach zweitausend Jahren wieder einimpfen zu wollen, das war wahrlich nicht Schillers Meinung. Das Verständnis jener Ballade beruht mithin darin, daß wir einerseits die dichterischen Schönheiten der Erzählung erkennen und anderseits ja nicht versäumen, den ägyptischen Gastfreund einen albernen Heulmeier zu nennen.

Die Balletpantomime.

Wer sich einmal gewöhnt hat, die menschlichen Einrichtungen in Kunst und Leben nach ihrer Zweckmäßigkeit und ihrem Eigenwert zu beurteilen, wird überall Seltsamkeiten und Widersprüchen begegnen, weil zufällige Ursachen und gläubige Befolgung eines einmal gegebenen Beispiels bestimmenden Einfluß bis in ferne Zeiten auszuüben pflegen. Der philosophische Denker spürt solche Ungereimtheiten hauptsächlich in den höchsten Gebieten des Menschengeistes: ich will jedoch an einem Beispiele zeigen, daß die Heiligung der Schablone durch Überlieferung sich selbst in den untergeordnetsten Gebieten geltend macht, daß wir merkwürdigerweise sogar solche Dinge, die niemand ernst nimmt, als unantastbar behandeln.

Ein hauptstädtisches Theater kündigt eine Balletvorstellung an. Was werden wir da erhalten? Wir wissen es im wesentlichen zum voraus: Ein Gymnasium von Trikots und kurzen Röcklein, farbenfunkelnde Aufmärsche, magische Verwandlungen, kaleidoskopische Scenenbilder, choreographische Evolutionen, geschniegelte Tänzer, welche als Korkzieher schraubenförmig in die Luft schnellen und mehr oder weniger schöne Damen, welche die Arme, mitunter auch die Beine über den Kopf erheben. Das alles verständigt sich untereinander mit Zeichen, in einer Geheimsprache der quergestreiften Muskeln, die wir nicht kennen, da sie leider nicht zu den Unterrichtsgegenständen der Schule gehört. Darunter aber braust ein volles Orchester, das alle Effekte der neuesten Instrumentation gewissenhaft ausbeutet.

Dazu erlaube ich mir eine Frage: Sind alle die Herren und Damen auf der Bühne taubstumm? Nein? Warum sprechen sie denn kein einziges Wort?

Weil es nicht erlaubt ist. Wer hat es ihnen aber verboten? und was für eine entsetzliche Strafe erwartet die Übertretung des Verbotes, daß dasselbe so ängstlich beobachtet wird? Darauf wird wohl die Antwort schweigen müssen. Und jetzt gestatte ich mir eine zweite Frage: Giebt es ein possierlicheres Schauspiel in der Welt, als ein Publikum, das mit feierlichem Ernst eine Taubstummenoper anhört, wo aus einem Grunde, den keiner von ihnen kennt, statt des natürlichen Mittels der Sprache die Handlung durch Symptome des Blödsinns erklärt werden soll? Bedarf man etwa zur Erholung vom Konversationsstück die unumstößliche Gewißheit, daß heute ja kein Wort verlaute? Gut. Ist es jedoch zugleich nötig, den Eindruck zu erhalten, als wäre sämtlichen Personen die Zunge abgeschnitten worden? Diesen Eindruck aber zwingt uns eine sentimentale Intrigue auf, bei welcher die Liebenden einander verzweifelt angestikulieren, auf Mund und Herz und Handsohlen zeigend und nach dem Himmel weisend.

Zwei verschiedene Dinge sind zu unterscheiden: der Tanz und die Handlung. Der Tanz bedarf natürlich keiner Worte, und will man das Ballet in unzusammenhängende Einzeltänze auflösen, so bin ich herzlich damit einverstanden. Dagegen widerspricht der Einfall, über einem Symphonieorchester eine Intrigue mehrere Akte hindurch pantomimisch statt rezitierend verlaufen zu lassen, nicht allein der Vernunft, sondern auch, was wichtiger ist, der Musik. Dadurch wird nämlich der Komponist genötigt, sich zu einer himmelschreienden Gefühlsekstase für die nichtigsten Anlässe zu versteigen, damit er die scenischen Vorgänge annähernd verdeutliche, und die Balletmusik geht dabei ihres schönsten Vorrechtes, der frischen, mutigen Fröhlichkeit verlustig. Freilich hat Auber eine Stumme von Portici und Mozart einen Papageno mit dem Schloß vor dem Munde gestikulieren lassen, allein

eine Liebschaft zwischen Papageno und Fenella, nebst einem obligaten Chor von aufgeregten Paralytikern durch mehrere Akte hindurch in Partitur zu setzen, dessen hätten sie sich wohl beide nicht unterfangen. Wahrlich, ich wundere mich nicht mehr über die Schwierigkeit, mit einem schöpferischen Gedanken in wichtigen Kunstangelegenheiten durchzudringen, wenn die Menschheit nicht einmal den Mut aufzubringen vermag, den heiligen traditionellen Unsinn einer Balletpantomime zu korrigieren. Die Balletpantomime mit samt ihrem manierierten Idealbeinstil ist ein Anachronismus; sie stellt ein Überbleibsel aus jenem steifen, petrifizierten Renaissanceklassizismus der Franzosen dar, den wir anderswo so scharf, ja allzu scharf verdammen. Wir haben den Tänzerinnen die altehrwürdigen Reifröcke gestutzt und nicht wenig; ich schlage noch einen kräftigen Schnitt in den Zopf vor.

Aus dem Zirkus.

Der ästhetische Wert des Zirkus ist kein geringer, da körperliche Kraft- nnd Kunstleistungen Anmut zum Lohn eintragen. Er könnte noch bedeutend erhöht werden, wenn statt der virtuosen Kunstfertigkeit die Schönheit der Leistung als Zweck ins Auge gefaßt würde. Der Zirkus als eine Anstalt der höheren Gymnastik im Dienst der Ästhetik aufgefaßt und dementsprechend geleitet, müßte unfehlbar für den bildenden Künstler und den Freund der bildenden Kunst eine Anschauungsschule ersten Ranges werden, wie er es thatsächlich zum Teil jetzt schon ist, trotz seiner Grundsatzlosigkeit, Unsicherheit und Unzulänglichkeit. Hat doch z. B. der französische Maler Ingres die Vermutung gewagt, die Griechen hätten die lebendigen Modelle ihrer Statuen in Trikot gesteckt.

Das neueste Herzuziehen von Umzügen und Tänzen ist dabei vom Standpunkt des Genießenden zu billigen; daß die Theater an einigen Orten den obrigkeitlichen Schutz gegen die Zirkusballetvorstellungen angerufen und erhalten haben, spricht gewiß nicht gegen deren Reiz; denn man wehrt sich nicht gegen ungefährliche Nebenbuhlerschaften. Neben der Gymnastik aller Art besitzt übrigens der Zirkus noch eine Anziehungskraft, die er gegenwärtig nur spärlich und gar kläglich benützt, nämlich die Mimik. Erinnern wir uns, was für eine Rolle die selbständige Mimik im Altertum spielte und vergleichen wir damit die untergeordneten Dienste, welche die Mimik im modernen Theater zu verrichten hat, so bleibt ein unabsehbarer Rest von Möglichkeiten, der naturgemäß dem Zirkus zufällt, da das Theater ihn verschmäht. Es ist ja nicht gesagt, daß es durchaus Pantomimen und daß die Pantomimen durchaus läppisch sein müssen; der Mensch kann noch etwas anderes mit seinen Gliedern anfangen, als sich in einen Kasten mit drei Klappen zu verkriechen. Überhaupt legt der Zirkus eine merkwürdige Erfindungslosigkeit an den Tag, sobald die Phantasie sich von den Pferdeställen entfernt; und wenn ich hiermit einige Übelstände rüge, so geschieht es nicht aus Feindseligkeit gegen den Zirkus, sondern aus dem freundschaftlichen Wunsch, ihm diejenige Vollkommenheit erreichen zu sehen, die ihm gebührt und die ihm so nahe liegt.

Warum erscheint der Zirkus so manchen unter uns unaussprechlich langweilig? Weil er, statt seine unermeßliche Freiheit zu benützen, uns mit alten Kunststückchen abspeist, von welchen viele niemals einem vernünftigen Auge Vergnügen bereitet haben. Im Gebiete der Pferdedressur gehört hierher alles, was der Natur des Pferdes widerspricht und seiner Schönheit Abbruch thut: z. B. das Niederknieen, das sich auf dem Rücken Wälzen, das Herumrutschen der

Hinterbeine im Sand, während die Vorderfüße entweder auf den Schranken oder auf rollendem Wagen stehen, und ähnliches; im Gebiete der „berittenen Gymnastik“ das Reif- und Teppichspringen, welches zwar dem Auge Vergnügen gewährt, allein im Unterschied von den Voltigierkünsten ein so bescheidenes, daß die endlose Wiederholung Überdruß hervorrufen muß. Der Ersatz des elastischen Tanzseils durch den Eisendraht darf kaum eine glückliche Neuerung heißen; denn es ist ohne Zweifel sinniger und schöner, daß eine elastische Gestalt von einem elastischen Seil in die Höhe gefedert werde, als daß jemand mit breiten Schuhen und plumpen Tritten schwerfällig die Luft bergan wate wie durch einen Sumpf.

Am übelsten sieht es in der humoristischen Gegend des Zirkus aus. Da sind die Clowns, die bestellten Lustigmacher, die rechtmäßigen Erben des Shakespeareschen Narrenhumors, von welchen ich zwar bei Leibe nicht verlangen möchte, daß sie zwischen Thränen lächelten — das fehlte gerade noch! — aber von welchen wir fordern dürfen, daß sie uns erheitern, um so mehr, als ihnen keine ästhetischen Verbote Hindernisse bereiten, als ihnen von jedermann das Recht zugestanden wird, in dem ganzen ungeheuren Gebiet der Sprache und Gebärde irgend etwas Fröhliches gleichviel welchen Stils zu erjagen. Was ließe sich daraus machen! Und was machen sie daraus! Schon ihre Kleidung ist eine Bankerotterklärung des Witzes und obendrein eine Beleidigung. Komisch wirkt ein Kleid, wenn es ein Motiv aus dem Leben karrikiert; wofür jedoch keinerlei Anhaltungs- und Vergleichungspunkte aus der Anschauung gegeben sind, das kann einem vernünftigen Menschen kein Lachen abgewinnen. Was sollen uns diese Mehlgespenster mit ihren spitzen Perrückenhelmen, mit ihren chinesischen Malereien auf Pariser Fräcken, mit ihren unter den Achseln festgebundenen feuerroten

Pluderhosen? An wen oder an was erinnern sie? Was wollen sie verspotten? Nichts; sie sind bloß Ausgeburten des Aberwitzes, sinnlos für den Geist und häßlich für das Auge; dazu mit ihren Ansprüchen auf unsere Lachmuskeln widerwärtig aufdringlich. Die richtige Ausstaffierung des Clowns wäre naturgemäß die Übertreibung wirklich vorhandener Kleidertrachten oder Körperformen, vom Menschen hinab bis zur Tierwelt; alle Masken der Volkskomödie beruhen ja ursprünglich auf diesem Grundsatz, der englische Clown nicht weniger als der französische Paillasse oder der italienische Pantalone oder der deutsche Hanswurst. Wer verwehrt denn dem Zirkusnarren, aus der Mitte des großstädtischen Lebens nicht noch tausend andere Typen zu holen, als den dummen August, die einzige komische Figur, welche der Witz vieler Tausende während langer Jahre zu erfinden gewußt hat? niemand verwehrt es ihm, als seine Unfähigkeit und unsere unglaubliche Anspruchslosigkeit. Wenn vier Clowns einen Elephanten oder ihrer zwei ein Ehepaar von Katzen darstellen, dann sind sie in ihrem Gebiet, dann erheitern sie uns, dann zwingen sie uns zum Lachen, ob wir wollen oder nicht. Allein giebt es denn nicht noch mehr Tiere auf der Welt? Soll denn selbst in der Parodie die Schablone herrschen? Sind wir dazu verdammt, überall nur in ausgetretenen Geleisen zu wandeln? Giebt es denn kein Fünkchen gesunden Übermuts, fröhlichen Spaßes mehr? Allein die Herren Clowns dünken sich wohl zu vornehm, um ihren Narrenberuf mit Ernst durchzudenken und auszuführen; sie haben ja auch viel Erhabenes zu thun. Ehe man sich dessen versieht, wupp, steht einer dem andern auf den Schultern, ein dritter auf dem zweiten und dreht seinen Filz während anderthalb Ewigkeiten. Das mag vielleicht schwierig sein, langweilig ist es jedenfalls. Daß sich für die Filzkunststücke eine hübsche Komik gewinnen ließe, wenn

die Clowns sich dabei als Tataren einführten, fällt ihnen natürlich nicht ein. Um solche Wahrheiten zu finden, bedarf es vermutlich der Gedankenarbeit mehrerer Jahrhunderte. Überhaupt fallen die Leute jeden Augenblick aus ihrer Rolle. Jetzt schellen sie mit Kuhglocken, oder klimpern Xylophon, oder kratzen den unvermeidlichen Karneval von Venedig in den verzerrtesten Stellungen, nicht etwa, um uns Freude zu gönnen, sondern damit wir ihre Geschicklichkeit bewundern. Wenn uns jedoch eine Maske erheitern soll, dann darf sie nicht zwischenhinein um Beifall winseln wie ein Tenorsänger: sie muß denselben erschleichen und erzwingen, nicht erbetteln. Von dem gesprochenen Witz der Clowns laßt uns schweigen. Nur ein Beispiel dafür, wie auch hier wieder sklavische Befangenheit in der Konvention statt des fröhlichen Einfalles herrscht: ein unleidliches blasses Englisch-Deutsch scheint so ziemlich alles zu sein, was die Leute von der Komik der Aussprache wissen, und selbst das üben sie nicht unsertwegen, sondern weil sie glauben, sich durch Englisch einen vornehmen Anstrich zu geben. Sie sollten doch im Lustspiel nachsehen, welches Vergnügen die Zuschauer bekunden, sobald ein Ungar oder Russe oder Schwabe auftritt; im Theater freilich erwecken solche Mittel der Komik das Achselzucken der Kritiker, weil sie für zu plump gelten; im Zirkus, neben dressierten Schweinen, werden sie wohl schwerlich zu gering sein. Verspotteten doch die Herren nicht frostige Hirngespinste, sondern das Publikum, mich und meine Nachbarn, damit wir einmal herzlich lachen könnten!

Es giebt übrigens noch eine unleidlichere Gesellschaft im Zirkus, als die abstrakten Filznarren: das sind die Statuenmännchen. Weshalb ein verehrliches Publikum diese Mehlwürmer nicht in gebührender Weise mit Schimpf und Schalen aus der Arena jagt, ist mir stets ein Rätsel geblieben. Vergeblich zer-

breche ich mir den Kopf darüber, was diesen Attentätern auf den gesunden Menschengeschmack Gnade erwirkt, hingegen weiß ich gar wohl, warum ich sie unausstehlich finde. Wenn ich nämlich nicht irre, so beruht die Schönheit einer Statue hauptsächlich auf ihrer Schönheit; daß jedoch diese in Badehosen, faltige Wollenjacken und Schnabelstrümpfe gesteckten Gesellen mit ihren aufgeklebten Perrücken, mit ihren verschmierten Gesichtern, mit ihren roten Hälsen, die vom Saum des Wamses geköpft werden, mit ihren frechen beifallslüsternen Blicken und Gebärden schön wären, wird schwerlich jemand behaupten. Ein andrer wesentlicher Vorzug in Marmorgruppen scheint mir im Marmor zu liegen; ob man aber den Marmor mit Glück durch Brei, Mehl und Schweiß ersetzen könne, bleibt mir fraglich. Doch wahrscheinlich ist es schon ein Bildungsgenuß, überhaupt nur an antike Statuen erinnert zu werden, einerlei wie? Da erhalten wir denn ein liebliches Gleichnis: Die Alten ahmten mit ihren Statuen den menschlichen Körper nach, im edelsten Stoff und in den idealsten Formen denselben verschönernd; wir äffen durch den menschlichen Körper die antiken Statuen nach, mit den abscheulichsten Leibern und mit den gemeinsten Stoffen dieselben verballhornend. Noch ein Schritt weiter, so werden unsere Bildhauer die Mehlakrobaten des Zirkus in Marmor ausführen, um auf diesem Wege zur Natur und zur Antike zu gelangen. Der Gipfel des Geistes aber wird es sein, wenn nun die gescheckten Filzvirtuosen, von Neid über den Erfolg ihrer gipsernen Kollegen erfüllt, den letztern ins Handwerk pfuschen, sich in ihren roten Fräcken in die Narrenbrust werfen, martialische Gesichter schneiden wie ein Fechter von Bologna und die Faust erheben wie ein Patriarch, der seinen Sohn verflucht. Auch das kommt vor und erregt natürlich einen wahnsinnigen Beifallssturm.

Amor.

Es ist in der deutschen Ästhetik von jeher viel von Berechtigung oder Nichtberechtigung der Allegorie die Rede gewesen. Hierüber sind die Ansichten verschieden, und meine Ansichten verschieden von den übrigen. In der Ausübung hat sich mittlerweile die Sache so gestaltet, daß die Allegorie da, wo sie hingehört, nämlich in die Kunst des Gedankens, wie ein Skorpion geflohen, hingegen da, wo sie am wenigsten taugt, nämlich in der bildenden Kunst, wie ein Schatz verliebt von Geschlecht zu Geschlecht weitergeschleppt wird. Ich bin der letzte, der bildenden Kunst dies Vorrecht zu mißgönnen, nur meine ich, sie sollte die herkömmlichen allegorischen Motive jeweilen auf ihre Brauchbarkeit näher ansehen und überhaupt die archäologische Erbschaft bloß sub beneficio inventarii antreten.

Unter den überlieferten Allegoricen aber ist eine, deren volkstümliche Allerweltsbeliebtheit im schroffsten Gegensatz zu ihrem Wert, ja zu ihrer Erträglichkeit steht: ich meine den A m o r a l s B u b e n, mit oder ohne Bogen, Flügel und Taschentuch.

Ich denke, über die Grundsätze, nach welchen der Wert einer bestimmten Allegorie für die bildende Kunst zu beurteilen sei (wenn wir die Allegorie im allgemeinen zulassen), ist man einig. Es handelt sich nicht darum, ob der Gedanke, welcher in einem besonderen Fall versinnbildlicht werden will, seinen guten Reim habe, sondern darum, ob das Gleichnis, das zum Ausdruck des Gedankens gewählt wird, vor dem schauenden Auge bestehe. Nun ist ja der Gedanke, der den bübischen Amor gezeugt, klar und einleuchtend, erschreckend klar und einleuchtend: Schönheit gebiert Liebe, folglich ist der Liebesgott ein Sohn der

Schönheitsgöttin. Die Schönheitsgöttin wird schwerlich eine Matrone sein, sie bedarf vielmehr des Reizes der blühenden Jugend; eine blutjunge Göttin kann aber unmöglich einen erwachsenen Sohn besitzen, folglich ist Amor ein Knabe; fertig. Die Liebe ist ferner blind; geben wir also dem Buben eine Binde, wie der Justitia. Die Liebe hat bekanntlich Launen, Mucken und Nicken; nichts leichter als das: Amor bekommt ein schelmisches Grübchen und ein schalkhaftes Lächeln. Die Liebe verwundet und schmerzt, sie trifft oft plötzlich und ihre Wunden heilen schwer: eine Kinderei für einen geschulten Allegoriker: ein Bogen, ein Köcher und ein Bündel Pfeile mit Widerhaken, wer könnte das nicht verstehen?

Das alles ist ebenso mathematisch einfach, als seicht und nüchtern; zu einer rhetorischen Schmuckfigur reicht es eben hin, und eine allegorische Dichtkunst mag meinetwegen mit dem rattenkahlen Gleichnis weiter wirtschaften, wenn sie sich damit begnügen will, abgegriffene Scheidemünze auszugeben. Allein die Malerei! Was bietet die Malerei dem Beschauer, indem sie jene dünnen abstrakten Gedankenfäden als zusammengewickelten Knäuel körperlich vor Augen stellt? Das Scheußlichste, was ausgeheckt werden kann: einen Buben als Kuppler, und zwar wohl verstanden, als einen Kuppler, der genau weiß, worum es sich handelt; das bezeugt seine kokettierende Haltung, seine verschämte Miene und sein verschmitztes Lächeln. Giebt es nun im ganzen Gebiet der Liederlichkeit etwas Ekelhafteres, als solch ein Müsterchen von einem achtjährigen Schlingel? Ein achtjähriger Kuppler, das ist nicht bloß unnatürlich, sondern geradezu unmöglich. Und dergleichen führt man uns seit Jahrhunderten mit überzeugter Andacht zu Gesicht, in Bildsäulen, Gemälden und Stichen; und jedermann nimmt es als die harmloseste, selbstverständlichste Sache gläubig hin.

Den Gipfel der Liebenswürdigkeit erreicht der interessante Junge, wenn er angesichts eines nahenden Liebhabers seiner Mama mit pfiffigem Lächeln die letzte Hülle vom Leibe zieht. Was für eine nette Gemütsbeschaffenheit, Welterfahrung und Menschenkenntnis setzt das bei dem holden Früchtlein voraus! und was für eine abgelebte Blasiertheit obendrein!

Hierüber Worte zu verlieren, ist doch wohl hoffentlich unnötig; ich denke, es genügt, auf den schauerlichen Widerstreit zwischen Sinn und Versinnbildlichung hingewiesen zu haben. Die geehrten Herren Künstler aber möchte ich im Namen des Verstandes und des Geschmackes flehentlich bitten, uns hinfort mit dem faulen Kuppelbuben gütigst zu verschonen.

Speck.

Wirklich Speck, im eigentlichsten buchstäblichsten Sinne des Wortes Speck. Ich kann's nicht anders nennen. Nur nicht Schweinespeck, sondern Menschenspeck. Nämlich Bubenspeck, Kinderspeck, Säuglingsspeck.

Das gilt jetzt unserm duckmäuserischen Zeitalter, welches über einen schönen nackten Busen Sittio schreit, für den Inbegriff des Sittlichen. Was sage ich? für eine Kuranstalt gegen die Unsittlichkeit.

Wer hat sie nicht im Gedächtnis, die holden Buben und Säuglinge, wie sie uns in den Familienzeitungen, in den Schauläden der Photographen und Kunsthändler mit kokettem Grinsen ihre Unaussprechlichsten entgegenstrecken, oft Dutzende zugleich in den unanständigsten Stellungen?

Was soll das? was bedeutet das?

Das bedeutet eine schmähliche Konzession an den Ammeninstinkt des Weibes. Meinetwegen; was geht mich das an? ich bin nicht Amme; ich brauche also einfach die Augen abzuwenden.

Allein wenn man mir nun dergleichen als über die Maßen sittsam verkaufen will, so entgegne ich: Der Ammeninstinkt des Weibes, also in unserm Fall das lüsterne Wohlgefallen am Kinderspeck, gehört genau in dieselbe Rubrik wie die übrigen Instinkte, welche die Fortdauer des Menschengeschlechtes zum Ziel haben. Und ob ein Instinkt höher stände als ein anderer, das ist noch eine Frage.





V.

Musik.



Schuberts Klaviersonaten.

Zwei Vorurteile sind es, welche manchem die Schubertschen Klaviersonaten verleiden. Zunächst haben wir alle Schubert säuberlich als Liederkomponisten verzeichnet, und fühlen uns demgemäß in unserem Ordnungssinn beleidigt, wenn der Sänger der Müllerlieder sich in Dinge mischt, die ihn nichts angehen. „Ich schätze und verehre Schubert ungemein, aber hauptsächlich in seinen Liedern." Ferner ist uns ein Gerücht zu Ohren gekommen, Schubert stände im schlechtesten Verhältnis mit der Sonatenform. „Ja, seine kleineren Klaviersachen, die mag ich ganz gern." — Vorurteile direkt zu bekämpfen, unternimmt kein Erfahrener. Ich will mich daher begnügen, indem ich die Vorzüge und Mängel oder, besser gesagt, die Eigentümlichkeiten der Schubertschen Sonaten beleuchte, meinerseits ohne Vorurteile zu Werke zu gehen.

Es braucht keine besondere Feinfühligkeit, um sofort einen durchgreifenden Unterschied zwischen den Schubertschen Sonaten und denjenigen der sogenannten Klassiker zu spüren. Hiermit ist jedoch nicht gegeben, daß die ersteren minderwertig seien; noch weniger darf man hieraus auf ihre Unregelmäßigkeit schließen. Statt in der vermeintlichen Unförmlichkeit liegt viel-

mehr ihr Hauptfehler, wenn überhaupt hier von Fehlern die Rede sein kann, in einer allzu steifen Förmlichkeit. Damit freilich Regelmäßigkeit in Steifheit ausarte, bedarf es besonderer ungünstiger Bedingungen. Diese Bedingungen erblicke ich zunächst in der Selbständigkeit und Ausführlichkeit der Themen, namentlich des ersten unter ihnen. Während die sogenannten Klassiker der Sonate das erste Thema, um es bequem handhaben zu können, möglichst kurz fassen, während wohl gar der eine oder der andere sich mit einer an sich ganz unbedeutenden rhythmischen Partikel für das Thema begnügt, hebt Schubert gleich mit einer wunderbaren, in jeder Beziehung vollendeten musikalischen Phrase an, welche durchschnittlich ein klassisches Thema um das Dreifache, wenn nicht das Sechsfache an Länge überragt. Und ähnlich geht es durch den ganzen ersten Teil weiter. An eine Multiplikation durch thematische Verarbeitung ist unter solchen Umständen natürlich nicht zu denken. Schubert beschränkt sich denn auch auf die Addition; allein selbst dann noch ergiebt sich unvermeidlich die berüchtigte „himmlische Länge", nicht etwa weil Schubert willkürlich oder episodisch zu Werke ginge, was durchaus nicht der Fall ist, sondern weil drei Themen, die an sich um das Doppelte zu lang sind, um das Dutzendfache zu lang werden, wenn man jedes von ihnen regelrecht mehrmals wiederholt.

Die Ausführlichkeit der Themen beeinflußt übrigens den Bau der Sonate noch in weit empfindlicherer Weise auf anderem Wege als durch die bloße Ausdehnung. Indem nämlich Schubert gleich von Anfang an fertige, abgerundete Perioden bildet, erreicht er zwar zunächst einen großen Vorteil gegenüber den Klassikern, büßt jedoch später, bei der letzten Wiederholung, wo es gilt, gleichzeitig durch Proportion und durch Überraschungen zu entzücken, viel mehr ein, als er anfänglich gewonnen hatte. Denn die von Anbeginn

wunderbar vollendeten Perioden können gegen den Schluß hin nicht mehr übertrumpft werden (man verzeihe mir diesen niedrigen aber bezeichnenden Ausdruck); sie sind bei der Wiederholung bloß unansehnlicher Veränderungen keiner durchschlagenden, überraschenden Neuerungen mehr fähig. Deshalb verspürt der Hörer, nachdem er über das Mittelstück hinausgelangt ist und nun den ganzen ersten Teil schonungslos in der ursprünglichen Gestalt zurückerwarten muß, Ungeduld oder, mit einem andern Wort, Langeweile. Als unvermeidliche Folge derselben Ursachen ergiebt sich ferner die kompositorische Vernachlässigung der thematischen Ausarbeitung (nach dem Wiederholungszeichen des ersten Satzes), also der Kardinalstelle der Sonate. Hier weicht Schubert der Aufgabe einfach aus. Zwar bedeutet auch bei ihm noch jene Stelle den Mittelpunkt der Schönheit, nicht aber den Mittelpunkt der Spannung. Giebt es überhaupt in den Schubertschen Sonaten eine Spannung? Im einzelnen ja, doch im allgemeinen schwerlich. Die Riesenproportionen verhindern die Übersicht und stumpfen das Ortsbewußtsein ab, umsomehr als noch zwei andere Umstände den Hörer desorientieren: die gleichmäßige Süßigkeit der Haupt- und Nebenmotive und der Mangel an Tempo. Schubert besitzt eine Stärke, wie außer Beethoven kein anderer, aber wenig Temperament; er schlenkert gerne, schläft auch wohl mitten in einem seiner sogenannten Allegro ein, um zu träumen.

Weit unbedenklicher als die Regelmäßigkeiten erscheinen mir die Freiheiten Schuberts. Wenn er zum Beispiel auf einen ersten Satz in b einen zweiten in cis-moll und vielleicht einen dritten in c-moll folgen läßt, so scheint mir der Schaden gering, dagegen der Gewinn, nämlich die prachtvolle Färbung, unersetzlich. Ich komme daher nochmals auf meinen Hauptsatz zurück: nicht Willkür, sondern übelangebrachte

Gewissenhaftigkeit ist das Merkmal der Schubertschen Sonaten in formeller Hinsicht. Schubert möchte mittels Blumen einen Riesenbau geometrisch genau herstellen; zu diesem Ende steckt er Lineale durch die Guirlanden, mißt die Sträuße mit dem Winkelmaß und heftet die Kränze mit Bolzen zu viereckigen Figuren fest. „Warum also durchaus die Sonatenform wählen?" Weil die Sonatenform besondere, vornehme Schönheiten veranlaßt, für welche außerhalb derselben nirgends ein Zweck und eine Stelle in der Welt ist. Schubert aber verspürte Lust und Kraft nach jenen besonderen, vornehmen Schönheiten und darum hatte er trotz allem recht, die Sonatenform zu wählen.

Es kostet mich keine geringe Überwindung, nicht aus dem Umfang ins Innere zu steigen und nach der Form das Wesen, nämlich die musikalischen Eigentümlichkeiten der einzelnen Gruppen zu schildern. Allein das Maß eines Aufsatzes ist leider noch unerbittlicher als dasjenige einer Sonate, und ich darf mir nicht meinerseits himmlische Länge erlauben. Eines aber schulde ich jedenfalls meinem Thema und meinem Leser: die Hinweisung auf die unbestreitbaren, strahlenden, unvergleichlichen und unglaublichen Vorzüge. Dieselben sind nach beiden entgegengesetzten Richtungen in verschwenderischer Fülle zu finden, nach der Richtung der Kraft sowohl, als der Zartheit.

Wenn wir Schubert zwischen Blumen im Grase liegen sehen — und dies ist seine gewöhnliche Stellung — sind wir geneigt, ihn als harmlosen Schäfer und Schläfer zu betrachten. Steht er aber einmal auf, so erstaunen wir über seinen Riesenwuchs, über die Majestät seiner Bewegungen, über die herkulische Kraft seiner Leistungen. Stahlscharf schneidende Dissonanzen, darunter namentlich Sekundenintervalle, sind seine Lust, mit Behagen wetzt er die Sforzatoschläge

in Gegenbewegung, Synkopen sind ihm ein Festschmaus. Er bedarf pompöser Oktaven, um seines Lebens froh zu werden; kann er dieselben nicht als feurigen Pegasus gebrauchen, so müssen sie ihm wenigstens zum holperigen Steckenpferd dienen; sie zu entbehren vermag er nie. Über alles herrlich sind seine enharmonischen Modulationen und chromatischen Koloraturen; die hämmert er zu festem Metall, daß eherne Blitze hervorsprühen (z. B. a-dur [posthum] I. Satz, I. Teil nach der Kantilene, eine thematische Kette, welche, beiläufig gesagt, jeder andere Komponist in das Mittelstück würde verlegt haben). Der titanische Zorn der leidenschaftlichen Sextengänge im op. 143 (I. Satz, Themagruppe) und wiederum die königliche Vornehmheit des Rhythmus in den Übergängen des letzten Satzes der c-moll-Sonate (z. B. aus dem es-moll- in das es-dur-Stück) würden für sich allein hinreichen, um Schubert als den nächsten Verwandten Beethovens erkennen zu lassen.

Hinsichtlich des Schmelzes spotten Schuberts Sonaten nicht bloß der Vergleichung, sondern sogar der Ahnung. Da ereignen sich Zauberkünste und Halblichteffekte, vor deren Zartheit die Phantasie den Atem zurückhält. Hierbei denke ich an hunderterlei Stellen; am wenigsten an die kurzen, mitunter etwas überladenen und gequetschten Liedweisen der Andante, am meisten an die Mittelstücke der ersten Sätze. Takte wie das d-moll-Motiv in der Ausweichung der (posthumen) b-dur-Sonate (I. Satz) oder die c-dur-Gruppe des Andante in op. 147 oder das pp. von as-moll bis e-moll im Scherzo von op. 42, vor allem aber die ganze große Mittelpartie (c-dur u. s. w.) im I. Satz der a-dur-Sonate (posth.) müssen selbst dem nüchternen Verstande als Grüße aus dem Paradiese gelten. Da schmilzt jeder Ton zu schlackenloser Schönheit, da „riecht“ es nicht bloß „nach Musik“, es duftet danach. Das ist das reine, stille Seelenglück, in Musik um-

gesetzt; mit einem Nerv im tiefsten Innern, durch welchen wehmütige kosmische Ahnungen zittern.

Und dergleichen hätte Schubert unterdrücken sollen? Sämtliche Sünden Schuberts gegen die Form laufen schließlich auf eine glorreiche Tugend hinaus: den unaufhaltsamen Strom seiner himmlischen Inspirationen. Ehe er nur zur Arbeit schritt, stand schon ein Motiv von überirdischer Schönheit vor seinen Blicken. Vergebens raunte ihm die Vernunft zu, es zu ermorden, umsonst zückte sein Wille den Stahl; das Mädchen flehte ihn an aus seinen wunderbaren Augen, und er that, wie der Jäger mit dem Schneewittchen gethan: er ließ es leben, „weil es so schön war".

Ein Prophet Samuel mag ihn dafür verdammen; ich bin nicht Samuel.

Zur Ästhetik des Tempos.

Ich mag mir noch so eifrig das Gegenteil zureden, so oft ich das Champagnerlied im Don Juan höre, drängt sich mir jedesmal das nämliche Urteil auf: das Lied fliegt nicht, sondern stürzt, es hat nicht Feuer, sondern Hast. Ähnliche Beispiele eines überhetzten Kompositionstempos, welches an dem Hörer vorüberjagt, ohne ihn mitzureißen, ließen sich in Menge finden, am häufigsten in der Coda der instrumentalen Finale, wenn der Komponist nach Erschöpfung sämtlicher Mittel behufs eines letzten durchschlagenden Effektes sein Heil im Presto sucht. Ich wage es z. B. das As-dur-Presto im Finale der Appassionata und das Schlußprestissimo im Rondo der Cdur-Sonate op. 53 hierherzuzählen, überhaupt

die meisten Prestissimo, welche höchst selten erreichen, was sie erstreben, namentlich dann nicht wenn sie einfach ein bereits gegebenes Motiv beschleunigen. Denn Beschleunigung bedeutet Eile, nicht Schnelligkeit. Wie man ein Presto zur vollen Tempowirkung bringt, das empfand jener Meister am sichersten, welchem eine kindische Sage altväterliche Behäbigkeit nachredet: Haydn. An ihm ist das Presto zu studieren.

Ich habe da eine schwierige Frage aufgeworfen und maße mir nicht an, sie einigermaßen hinreichend zu beantworten. Das Wenige jedoch, was ich gefunden oder geahnt zu haben glaube, gestatte ich mir mitzuteilen, in der bescheidenen Meinung, hiermit eine Anregung zu bieten.

Das kompositorische Feuer des Tempos setzt als erste Bedingung voraus, daß der Takt gespürt werde, innerhalb dessen sich der Rhythmus bewegt. Der Takt aber bezieht seine Wirksamkeit aus dem Pulsschlag des Menschen. Was daher den Pulsschlag und hiermit die Nerven anregt, das wirkt anfeuernd: Das Marschtempo, der Tanzrhythmus, der Galopp, der Sechsachteltakt, die punktierte Note, die Triolenfiguren, die spannende Pause, der Gegenrhythmus, die Betonung des schlechten Taktteils, die Vorschläge der Begleitung vor Beginn des Themas und ähnliches.

Zweitens setzt kompositorisches Feuer voraus, daß der Takt die gesamte Partitur mitreiße, nicht etwa bloß eine einzelne Stimme. Auch die größte Schnelligkeit einer einzelnen Stimme beschleunigt ja das Tempo nicht um den kleinsten Pulswert, wie wir aus den 64stel Passagen eines Adagio, oder aus den Bravourfiguren der Variationen entnehmen können. Ja, die rasendsten Läufer können sogar einem Ruhepunkt zufallen, und zwar ohne ihn zu beeinträchtigen; im Gegenteil sie markieren sogar die Gesamtruhe noch deutlicher. Umgekehrt kann eine getragene schwerfällige Obermelodie die Geschwindigkeit eines Sturmes

erreichen, wenn die Gesamtpartitur, welche die Oberstimme trägt, leidenschaftlich aufgewühlt wird. So z. B. das Nationallied am Schluß der Jubelouvertüre.

Drittens kommt es in Betracht, ob ich die Noten eines Motivs als Viertel oder Achtel oder Sechszehntel empfinde: alla breve oder alla grande. (Sagt man übrigens alla grande?) Es nützt nichts, daß der Komponist ein Presto in Vierteln schreibt, wenn der Hörer in seiner Empfindung die Viertel in Achtel halbiert; denn damit halbiert er auch sofort das Tempo, wodurch statt Spannung der Schnellkraft Gemütlichkeit entsteht.

Unter welchen Umständen aber empfindet der Hörer ein Tempo alla grande und unter welchen Umständen alla breve? Neben dem Takt der Begleitung kommt hierfür ohne Zweifel auch der Charakter des Themas in Frage. Es giebt, wie jedermann weiß, feurige und schläfrige Themen. Allein es giebt auch Themen, die feurig sein möchten, aber trotz aller Hast und Unruhe nicht zünden. Das geschieht z. B. dann, wenn das Thema sich auf den Intervallen des gebrochenen Akkordes bewegt, mit anderen Worten, wenn es sich nicht genügend diatonisch schlängelt. Variationen über den gebrochenen Akkord können unmöglich Feuer schlagen, mögen auch Komponist und Sänger oder Spieler noch so leidenschaftliche Nebengeberden ausführen. Das Thema des Champagnerliedes aber ist der gebrochene Akkord, darum wird es trotz allem Blasen niemals brennen.

Unsere Sommermusik.

Es muß wohl keine kleine Anstrengung kosten, sich einen Winter über europäisch zu betragen. Zu dieser Ansicht werde ich gezwungen, indem ich beobachte, wie die Menschheit des Sommers mit fieberhafter Angst zu den Ziegen und Kühen flüchtet und vor jedem ganzen Überrock, vor jedem guten Buch, vor jeder edlen Musik einen nervösen Abscheu bekundet. „Um Gottes willen, nur jetzt nichts mehr davon! wir wollen uns erholen!" Ein Bedürfnis, sich von der Zivilisation zu erholen, klingt mir etwas verdächtig. Doch ich verstehe: die Ärmsten sind übersättigt. „Jawohl übersättigt! übersättigt bis zum Überdruß, bis zum Ekel!" Falls ich mir aber im Winter den bescheidenen Rat erlaube, man möge sich doch nicht so unbarmherzig übersättigen, so heiße ich ein Barbar. Demnach scheint es zur Kultur zu gehören, während der einen Hälfte des Jahres sich die Seele zu überladen, um dann während der anderen Hälfte Brechmittel dagegen zu gebrauchen, die man mit dem sentimentalen Namen „Natur" überzuckert.

Wie dem übrigens sei, die jämmerliche Frühjahrsstimmung erklärt mir die Programme unserer sommerlichen Garten-, Bade- und Promenadenkonzerte; dieselben sollen einen musikalischen Heringssalat bedeuten, in welchem jedes Häcksel willkommen geheißen wird, vorausgesetzt, daß es übel rieche. Und man darf in der That unsern Gartenmusikzetteln den Ruhm lassen, daß sie diese Aufgabe leidlich erfüllen. Sehen wir uns einmal das Rezept derselben an:

Vor allem laß eine Trompete aus Säckingen kommen, verstecke sie ungefähr 25 Schritt vom übrigen Orchester entfernt in ein Gebüsch und überlasse sie ihrem Schicksal, bis sie vor Heimweh erbarmungs-

würdig zu klagen beginnt. — Daneben halte eine Flöte in Bereitschaft, um mit ihr den Himmel zu stürmen und eine Klarinette, für den Fall, daß sich Weltschmerz einstellen sollte. — Gänzlich unentbehrlich sind natürlich einige Potpourris, von welchen die wohlfeilsten sich gewöhnlich als die tauglichsten erweisen werden. — Hierauf nimm eine Handvoll musikalischer Rülpser, bei jedem Kapellmeister billig erhältlich (unter dem Namen von „Schützenmarsch", „Sängermarsch", „Turnermarsch", Festgalopp", „Studentengalopp", „Husarengalopp", „Amalienpolka", „Elisenpolka", „Mathildenpolka" oder auch „Harlequinpolka" zu verlangen), und wirf sie in das Programm, je mehr desto besser. — Hast du das gethan, so presse ein halb Dutzend geschwellte Kuhreigen, gedämpfte „Rêveries", im Wasser abgekochte „Souvenirs de Teplitz" und eingeweichte Volkslieder, von welchen jeder stets einen großen Vorrat haben sollte, und drücke und quetsche sie so lange, bis Krokodilsthränen herausfließen. Rühre dieselben tüchtig um. — Bist du damit fertig, so schneide den Teig mit dem Messer in zwei gleiche Teile und stecke in jede Hälfte eine Ouvertüre, um dem Kuchen einen Halt und ein Ansehen zu geben, und du hast ein Programm, mit welchem du dich vor keiner Gesellschaft zu fürchten brauchst.

Dagegen habe ich nur eine einzige Einwendung zu erheben. Es lassen sich immerhin Menschen denken, welche ihren Geschmack nicht aus dem Kalender beziehen, sondern im Juli eine instrumentale Beleidigung ebenso empörend finden, wie im Dezember. Ist es nun billig, dieselben, wie wenig zahlreich sie auch sein mögen, aus dem schönen grünen Garten hinauszuschämen? Sollte man ihnen, die doch nichts verschuldet haben, nicht gleich den anderen ihr Plätzchen im Freien gönnen? Ich hege soviel Zutrauen zu dem Wohlthätigkeitssinn der Menschen, daß ich überzeugt bin, unsere Sommerkonzertdirigenten

würden Programmen, welche gleichermaßen den musikalischen, wie den unmusikalischen Teil der Zuhörer befriedigten, bereitwillig ihre Zustimmung gewähren, wofern man ihnen nur eine Andeutung geben könnte, wie das zu erreichen sei. — Ist das aber wirklich so schwierig? Ich glaube: nein. Es bedarf nur der Ermittelung dessen, was jede der beiden scheinbar so verschiedenartigen Gruppen des Publikums begehre und verabscheue. Der wahrhaft musikalische Mensch sucht in der Musik das Schöne, gleichviel in welcher Form oder Stilart oder Gefühlssphäre dasselbe erscheine, und welchen Namen es trage; umgekehrt verabscheut er leidenschaftlich alles Häßliche, Mittelmäßige und Platte, handle es sich nun um eine Plattheit in dur, das heißt Frechheit, oder um eine Plattheit in moll, das heißt Rührseligkeit. Der unmusikalische Mensch dagegen bewegt sich mit seiner Sympathie und Antipathie außerhalb der ästhetischen Sphäre; nicht die Begriffe „schön" und „unschön", oder „edel" und „gemein" dienen ihm zum Urteil, sondern die unbestimmten Eindrücke des „Gefälligen" und des „Langweiligen". Damit ihm aber ein Stück „gefalle", muß dasselbe neben dem musikalischen Wert, den er ja nicht zu verspüren vermag, noch eine direktere Beziehung zu seiner Persönlichkeit enthalten, sonst „langweilt" es ihn. Eine solche Beziehung kann auf doppeltem Wege stattfinden. Entweder die Musik spricht ihm an das „Gemüt", mit anderen Worten, sie führt die Gebärden einer Melodie aus, einerlei, ob einer abscheulichen oder einer wunderbaren, — oder sie packt ihn an den Nerven, das heißt sie macht ihn durch aufregende Rhythmen jucken, gleichgültig, ob himmlisches Feuer den Rhythmus beseele oder ob Pauken und Trompeten in rohester Weise den Takt verüben.

Nun liegt an und für sich weder eine rührende Melodie noch ein packender Rhythmus außerhalb dem Gebiete der Schönheit; es ließe sich daher denken, daß

nach beiden Seiten hin eine Vermittlung auf die einfachste Weise, nämlich durch die bloße Auswahl der einzelnen Stücke innerhalb der Schranken des Schönen mit Leichtigkeit gefunden werden könnte. Allein in der Wirklichkeit erweist sich die Forderung „rührender“ Melodien als eine höchst bedenkliche, weil sich nirgends in der Kunst die vornehme Gesinnung von der gemeinen unversöhnlicher scheidet, als in Sachen des „Gemüts“. Ein triviales, gedunsenes, zudringliches Rührstück ist jederzeit eines (aus dem Gefühl stammenden) begeisterten Beifalls der Mehrheit sicher, während die musikalische Minderheit Höllenpein dabei aussteht. Hier ist also die äußerste Vorsicht ein Gebot der Nächstenliebe.

Günstiger verhält es sich hinsichtlich des Rhythmus. Hier lassen sich ohne Mühe Hunderte von Musikstücken finden, welche nicht minder den naivsten Zuhörer, als den gebildetsten Musiker entzücken: ich meine die echten, charakteristischen Tänze und Märsche, mögen dieselben nun einen gesellschaftlichen oder nationalen Ursprung haben, mögen sie aus klassischen Kompositionen oder aus dem „Volk“, das heißt von unbekannten Verfassern stammen. Eine Tarantella, ein Czardas, ein Bolero, eine Guarrache, eine echte Polka oder Marzurka, ein ungarischer Marsch, eine Polonaise, ein Menuett oder eine Gavotte u. s. w. sind von der einfältigen Unruhe im Zwei- und Dreivierteltakt, die wir mit dem Namen „Tanz“ und „Marsch“ beehren, wesentlich verschieden. Jene enthalten wahre Offenbarungen der Schönheit, diese — nicht. Was für herrliche Programme ließen sich ganz allein aus dem genannten Material herstellen! Über die Polka und Mazurka im besonderen sollte einmal ein eindringliches Wort gesprochen werden. Es ist ein Jammer, wie jene schwungvollen Tänze in Komposition und Spiel mißhandelt werden. Warum nimmt man nicht die klassischen Vorbilder aus dem „Leben für den

Zaren" zum Muster? Warum vor allem läßt man dieselben nicht hören? Wir würden dadurch wahrscheinlich der Sündflut der verwässerten Polken und Mazurken ledig, und unsere Klavierspieler würden vielleicht Chopin unmittelbarer, instinktiver fassen.

Mein Vorschlag will bloß einen Versuch bedeuten. Die Dringlichkeit aber begehre ich für meinen im Namen aller musikalischen Menschen gestellten Antrag, man möge doch in den sommerlichen Gartenkonzerten dem Geschmack der Minorität einige Rücksicht tragen. Die heutige Regel lautet: viel Gemeines — für das „Volk", dazwischen einiges Edle — für die wenigen. Diese Regel jedoch ist feig und grausam. Ich schlage eine andere vor: Lustiges, Fröhliches, Heiteres, so viel man will, aber unter keinen Umständen etwas Gemeines, sei es frech oder rührend. Wir dulden nicht, daß man die Bänke besudle; wir brauchen es auch nicht zu leiden, daß uns aus einem heimtückischen Kiosk musikalischer Unrat in die Ohren geworfen werde.

„Fröhlich sei mein Abendessen."

Es war nach der Aufführung von Sodoms Ende, als ich in einer Wirtschaft, die sich respektiert, ein Männlein, das sich nicht respektiert, im Tone des Jesaias gegen Direktion und Kommission wettern hörte, weil sie es wagten, einem ehrsamen Publikum Stücke zu bieten, in welche man sich schämen müßte, seine Frau mitzunehmen. Ich war tief erschüttert, und trug mich ernstlich mit dem Gedanken, einer löblichen Erziehungsdirektion einen Gedankenschatz über die Bedeutung der Schaubühne als einer mora-

10*

lischen Erziehungsanstalt zu schenken, frei nach Schiller; da mußte ich letzten Montag den Schmerz erleben, das nämliche Männlein nicht nur mit seiner Frau, sondern obendrein noch mit drei blühenden Töchtern im Don Juan thronen zu sehen, die Gesichter von Andacht strahlend, wie in einer Osterpredigt. Daß das, dessen bloße Andeutung ihn in Sodoms Ende bis zu sitten-reformatorischen Anwandlungen empörte, ihm jetzt nicht weniger als viermal beinahe auf offener Szene dargestellt wurde, schien weder ihn noch seine Fräulein im mindesten zu genieren. Dergleichen Rätsel der menschlichen Natur vermögen aber selbst die klarste Weltanschauung zu verwirren, ich fand es daher einstweilen für bringender, den Ursachen nachzuspüren, warum das nämliche Vorkommnis verletzt, wenn es einmal, dagegen erbaut, wenn es viermal dargestellt wird. Gewöhnt man sich vielleicht daran? Oder liegt es an dem Unterschied der Jahreszeit? sodaß das sittliche Gefühl im Oktober empfindlicher reagiert als im Januar? Oder wohnt etwa der Musik die Kraft inne, Laster in Tugend und Skandal in Erbauung zu verwandeln? Hat doch schon Beaumarchais behauptet: „Was zu unmoralisch ist, um gesagt zu werden, das singt man“. Oder lautet das Wort nicht so? Es wird wohl etwas dergleichen sein. Folglich müssen wir den Herren Sudermann und Wildenbruch, wie den Neuen überhaupt den Rat erteilen, in Zukunft, wenn sie etwas Verfängliches auf die Bühne zu bringen haben, ein Orchester aufrücken zu lassen, um die Anstößigkeiten Fortissimo im hohen C mit Pauken und Drommeten ins Publikum zu posaunen. Man merkt's dann weniger.

Doch das beiläufig. Heute möchte ich einmal abschütteln, was mir schon lange auf dem Herzen liegt. „Fröhlich sei mein Abendessen“, sagt Don Juan ausdrücklich im letzten Akt. Diese Worte lassen an

Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig; ebensowenig wie das Orchester, das er sich zur Tafelmusik herbestellt hat und von dem wir die lustigsten Weisen vernehmen. Aber was sehen wir? In einem prächtigen maurischen Saale, in welchem Hunderte von Gästen bequem Platz fänden, sitzt der Bedauernswerte einsam und verloren neben zwei magern spindeldürren Choristinnen, welche vor Verlegenheit nicht wissen, was sie mit ihrer Person anfangen sollen, und kneipt im geheimen Champagner, wie ein durchgebrannter Reisender in spanischen Weinen, der aus der gestohlenen Kasse seines Prinzipals sich zwei Weiblein in das Hinterstübchen eines Ballsaales geholt hat. Folgerichtig müßte das Gespenst ihm sein Sündenregister durch das Guckloch einer spanischen Wand vorsingen. Wahrlich, wenn das ein fröhliches Abendessen sein soll, dann ist Don Juan nicht anspruchsvoll! Natürlich befindet sich die Regie in gewaltiger Verlegenheit, wie sie die beiden Dämchen im ungeeigneten Moment wieder verschwinden lassen soll. Entweder die Unglücklichen rennen beim Anblick der Elvira sofort davon, wie Gespenster beim Hahnenschrei; als ob jemals ein weibliches Wesen einer Nebenbuhlerin den Platz räumte! oder Don Juan bekomplimentiert sie eigenhändig zur Thür hinaus (nachdem er sie zum Abendessen eingeladen!) wie ich es von einem berühmten Don Juan-Darsteller gesehen habe. Wenn aber Don Juan nicht galanter ist als so, dann glaube ich ihm von seinen tausendunddrei Eroberungen nicht eine einzige. Wer weist jemals einer Dame die Thür? Eine sonderbare Marotte ferner von einer Statue, bei ihrem respektablen Körpergewicht sich vom Kirchhof her wegen vier Personen die Treppe heraufzubemühen. Es giebt keine Wunder in Privatzirkeln; metaphysische Herrschaften sind, wie jedermann weiß, geizig mit ihrer Erscheinung und wählen hierzu einen Anlaß, wo sie

mit ihrem Auftreten eines sensationellen Erfolges sicher sind. Steinerne Gastspieler lieben so wenig wie andere leere Häuser. Ein jüngstes Gericht, das einem einzelnen auf die Bude steigt, das heißt Spatzen mit Kanonen totschießen.

Wenn dann vollends, wie es neulich bei uns geschah, das Gespenst frisch und froh auf den von der Regie angewiesenen Platz neben der Kulisse hinüberbeinelt, um sich dort mit abgewandtem Antlitz behaglich vom elektrischen Licht bestrahlen zu lassen, wie ein Käfer vom Sonnenschein, wo nehme ich dann das Bangen her?

Die Scene hat vielmehr zu verlaufen, wie sie auf hauptstädtischen Theatern zur Seltenheit etwa gesehen wird: Don Juan, als geborener Grand Seigneur und erblicher Schloßherr hat eine zahlreiche glänzende Ballgesellschaft versammelt, die ganze Scene voll. Mitten im fröhlichsten Festjubel und Tanz erscheint Elvira gleich einer Wahnsinnigen, um ihren Dreivierteltakt abzusingen. Die Gesellschaft, erstaunt, aber mit höflicher Zurückhaltung, läßt sie gewähren und singen, zischelt wohl auch ein wenig, um dem Publikum die Mühe abzunehmen. Don Juan lädt Elvira mit überlegener ironischer Lebensart achtungsvoll zum Sitzen ein, was sie ausschlägt; wonach sie in Verblüffung über die falsche Situation, in welche sie sich gebracht, beschämt flüchtet. Die peinliche Scene hinterläßt einige Befangenheit, welche jedoch den ermunternden Winken Don Juans, den Ball fortzusetzen, weicht. Später spiegelt sich der Schreck Leporellos auf den Gesichtern der Versammlung wieder; dem Gastgeber folgen Herren und Damen, um nachzusehen, was es giebt. Eine grauenvolle Verwirrung folgt, und beim Anblick des wirklichen Gespenstes stiebt alles mit Geschrei auseinander, durch Thüren und Fenster flüchtend. Es gälte sogar den Versuch, einen Teil der Gäste zurückbleiben zu lassen. Mit dieser Sieben=Meilenstimme

singt doch ein Gespenst nur, wenn sich die Mühe lohnt; vor Don Juan allein könnte der Komtur sein Geschäft pizzicantando abwickeln. Wir haben so oft danach geforscht, wie die Alten ihren Chor gebrauchten; denken wir auch einmal darüber nach, wozu wir ihn benutzen können. Wenn man mir aber einwenden wollte, die Texttreue verbiete die Einführung des Chors in das Finale des zweiten Aktes, so antworte ich: mit welchem Recht läßt man ihn denn im Finale des ersten Aktes beharren, während ihn doch Mozart verschwinden heißt? Was aber dem einen Finale recht ist, ist dem andern billig.

Die Allegorie im Orchester.

Man nimmt gewöhnlich an, ja setzt es als selbstverständlich voraus, unser Orchester, unsere Instrumentation hätten rein musikalische Grundlagen, d. h. Entstehungsursachen und Gebrauchsprinzipien. Ich bin jedoch zu der Überzeugung gelangt, daß das nicht der Fall ist, sondern daß Allegorie und Konvention dem geräuschvollen Riesenkinde zu Gevatter gestanden haben. Wir blasen mit den Gedanken unserer Vorväter; wir hören mit papierenen Ohren, wir instrumentieren nach vergessenen Allegorien und unbewußten Konventionen. Kurz, ich nenne unser Orchester ein symbolisches.

Heute sei einzig von der Instrumentation, also von der Verwendung der einmal angenommenen Orchesterinstrumente die Rede. Ich behaupte also, wir instrumentieren nicht rationell, nicht nach musikalischen Gesetzen, sondern nach andern, dem Gebiete des Gedankens oder des Ungedankens entlehnten. (Zwar nicht mit dem Streichquartett, wohl aber mit den

Spezialwaffen des Orchesters.) Nehmen wir die Orchestergruppen einzeln durch, um das nachzuweisen.

I. Die hieratische Gruppe.

(Posaunen, Harfen, Orgeln u. s. w.)

Die Posaune. Wir wissen aus dem Alten Testament, und unsere bibelfesten Voreltern wußten es noch besser als wir, daß nach Anschauung der Hebräer die Posaune bei feierlichen, transscendentalen Anlässen erschallen soll, also z. B. bei der Ersteigung von Jericho oder beim jüngsten Gericht. Demgemäß, das heißt der Lektüre des Alten Testaments gemäß, erblickte später das christliche Europa in der Posaune das Symbol des Majestätischen, vor allem des transscendental Majestätischen, und die in kirchlichen Diensten stehende Musik handelte danach. Tradition und Konvention haben dann später die Posaunensymbolik weitergeschleppt. Kurz, wir benutzen die Posaune zu feierlichen Zwecken.

Diese Benutzung aber ist eine irrationelle, weil die Posaune vom musikalischen Standpunkt nichts weiteres bedeutet als eine primitive Trompete, deren Ton an sich jede andere Stimmung eher hervorbringt, als eine feierliche. Das läßt sich durch Experimente leicht beweisen. Wenn wir z. B. einen Turnverein auf den Bahnhof marschieren hören, so denkt dabei kein Mensch an das jüngste Gericht, höchstens an das Preisgericht mit Bechern und gestickten Hosenträgern, und doch blasen die Posaunen aus Leibeskräften. Oder man stelle einen naiven musikalischen Menschen, falls es solche noch giebt, vor ein Orchester und spiele ihm die einzelnen Instrumente ab, ohne sie zu nennen, mit der Frage, was er dabei fühle. Gewiß wird er beim Klang der Posaune durchaus keine Andacht kundgeben. Nennen Sie ihm das Instrument, während es gespielt wird, dann wird er unfehlbar ausrufen: „So, das ist also die Posaune?“ Dabei wird er ein

Gesicht ziehen, wie einer, der Falerner trinkt, weil er Horaz gelesen hat. Oder jeder prüfe sich selbst, was er beim Vortrag des Komturs empfinde. Schwerlich wird uns hier die Posaune einen andern als einen rasselnden, reißenden Eindruck machen, wenn es gut geht, und einen kläglichen, wenn es schlecht geht.

Aus diesen Gründen ist selbst da oder besser: gerade da, wo die Posaune ausdrücklich vom Textdichter verlangt wird, also z. B. im Requiem, ihre Verwendung, vom musikalischen Standpunkt beurteilt, unrichtig, da es sich ja nicht darum handelt, Töne hervorzubringen, welche Papst Anaclet III. oder Sylvester I. würden feierlich gestimmt haben, sondern solche Töne, welche uns selber und zwar unmittelbar, ohne die Erinnerung an das Maturitätsexamen oder an den Katalog der Instrumentenhandlung, zur Andacht erheben. Die Meinung, zur Posaune verpflichtet zu sein, weil sie vom Text begehrt wird, beruht auf einer naiven Anschauung von der Aufgabe des Komponisten. Denn einmal hat sich der Textdichter nicht in Dinge zu mischen, die ihn nichts angehen, nämlich in die Instrumentation. Zweitens verlangt ja der Text, wenn er Tuba oder Posaune sagt, keineswegs die „Posaune" des Leipziger Katalogs, ja im Grunde verlangt er überhaupt gar kein Instrument, sondern er will bloß ein poetisches Bild hervorrufen. Die Musik nun hat dieses Bild in die Tonsprache zu übersetzen, sie darf nicht einfach das poetische Instrument (die Posaune) vom Dichter leihen.

Summa: die Posaune als feierliches Instrument zu gebrauchen, weil eine ihrer Namenskousinen vor dreitausend Jahren auf die Bewohner Kanaans feierlich wirkte, ist irrationell.

Noch auffallender ist der Widerspruch zwischen dem allegorischen und dem musikalischen Wert bei der Harfe. Die Harfe in Verbindung mit David, Zion, Cherubim und Seraphim klingt beim Lesen wahrhaft

paradiesisch; die poetische Phantasie kennt kein schöneres Instrument. Das Ohr hingegen hört ein Spinett, ein taubstummes Klavier. Der Komponist aber darf kein anderes Zeugnis annehmen, als dasjenige des Ohres. Durch Verzweigung der Allegorie, weil David ein Hirte war, wird dann die Harfe vielfach auch zu pastoralen Stimmungsbildern benutzt (z. B. in Linda di Chamounix). Ich bin diesem Brauch schon deshalb abhold, weil er in den meisten Fällen zur Entschuldigung für erfindungsmatte Kompositionen dienen muß. Genügt doch schon der Anschlag einer Harfe, um einem in Bethlehemitischen Idealen aufgewachsenen Publikum Beifall abzulocken. Daher schöpfe ich immer Verdacht, wenn eine Harfe ins Orchester geschleppt wird; ich kann mich, durch Erfahrungen gewitzigt, der Befürchtung nicht erwehren, der Komponist wolle mir das anspruchsvolle Bettelinstrument als Armutszeugnis vorweisen.

Ferne von mir, dem Komponisten die Harfe verwehren zu wollen. Nur weigere ich mich, den musikalischen Wechsel auf das Haus David anzunehmen.

Die Orgel wird in unsern Oratorien auf rationelle Weise verwendet, nämlich als ein mechanisches Blasorchester zur Erhöhung der Klangfülle. Wenn dabei einzelne Hörer durch Ideenverbindung in eine protestantische Stimmung geraten, so ist das ihre Sache; der Musiker hat keinen Teil daran. Daß Orgelklang und Luthertum von Natur wegen nichts miteinander zu thun haben, bedarf keiner Erörterung; eine bloße Gewohnheit schafft die Ideenverbindung. Gerade in des Musikers Interesse jedoch liegt es, die Ideenverbindung zu durchbrechen, da weder seinen Werken, noch seiner Person damit gedient wird, wenn die Zuhörer jede Orgelphrase als ein Augsburger Glaubensbekenntnis auffassen und sich nach dem Prediger umschauen. Wie unmöglich es z. B. ist, einem größern Publikum begreiflich zu machen, daß die Händelschen

Oratorien keine religiösen Werke sind, weiß jedermann. Erst wenn wir die Orgel durch vielseitigeren Gebrauch säkularisieren, wenn wir ihr die schmalkaldischen Nebentöne wieder abnehmen, wenn wir sie nicht mehr als Reformationswaffe, sondern durchaus als Orchesterinstrument anwenden, erst dann werden wir diesem und andern Mißverständnissen wirksam vorbeugen. Der Katholizismus hat seine sämtlichen Kircheninstrumente großherzig der profanen Musik vermacht; die protestantische Konfession wird nicht nachbleiben wollen.

II. Die Jubel-Gruppe.

(Cymbeln, Pauken, Trommeln, Triangel, Glockenspiel u. s. w.)

Auch diese Instrumentengruppe ließe sich wohl durch das Oratorium hindurch bis auf das Alte Testament zurückführen, wenigstens bieten die Bachschen Passionen manche Beispiele solcher Einflüsse. Und das läßt sich auch leicht begreifen. Denn wenn der biblische Text sagt: „Laßt Cymbeln und Pauken erschallen", was scheint natürlicher, als daß man Cymbeln und Pauken erschallen läßt? Daß diese naive Logik dennoch musikalisch unrichtig ist, habe ich bei Gelegenheit der Posaune gezeigt; übrigens erhalten wir noch einen direkten Beweis durch den fremdartigen, paphlagonischen Eindruck, den uns die Verwendung jener Instrumentengruppe bei Bach und andern hinterläßt.

Das alte allegorische Verfahren wird erklärt und entschuldigt durch Textpietät, archivarische Gelehrsamkeit, religiöse Tendenz und im allgemeinen durch Naivität, obschon die Wirkung dem Wunsche keineswegs entspricht, da sehr häufig die Instrumentation unserer Oratorien eher Bilder von zinzenierenden und paukenden Baalspfaffen hervorruft als monotheistische Andacht.

Immerhin hatte der alte Brauch einen Sinn, wenn schon keinen musikalischen; der Sinn lag darin, daß primitive Völker jede Art von Freude durch Lärm

kundgeben, weshalb also Lärminstrumente im begleitenden Orchester symbolisch die Freude anzudeuten vermögen.

Nachdem wir indessen diesen Sinn aufgegeben (denn daß wir im Konzertsaal mit der Pauke den Zuhörern Freude kundgeben oder Freude bereiten wollen, wird niemand behaupten), bleibt das Kesselschlagen und Tellerreiben im Symphonieorchester eine Ungeheuerlichkeit, welche vom Verstand wie vom Ohr und vom Gefühl gleichermaßen verurteilt wird. Unsere Symphonie will die feinsten, unaussprechlichen Seelenahnungen des Menschen ausdrücken; wenn aber das Unaussprechliche „bum" lautet, so erscheint mir seine Feinheit zweifelhaft.

Ich verstehe ja die Absicht; die Pauke soll als Gummi und Wischer dienen, um die Tutti zu verreiben, oder als Mörser, um die Fortissimi zu zerstampfen. Allein brauchen wir nach Erfindung so vieler herrlicher Füllinstrumente dazu ein so brutales Mittel? Und erreicht das Mittel auch seinen Zweck? Ist denn Betäubung Verschmelzung? Sind Ohrfeigen Vermittlungen? Kochlöffel und Suppentöpfe gehören zur Metaphysik der Janitscharen: daher sind sie im Janitscharenorchester am Platz. Im Orchester des Unbewußten dagegen bedeutet das geräuschvolle Knödelreiben eine Beleidigung der Musik und des Publikums. Der Musik, weil Lärmkessel nicht in die vornehme Gesellschaft der Violinen taugen, des Publikums, weil man ihm die Feinhörigkeit eines Nubiers zutraut.

Innerhalb der genannten Instrumentengruppe dürfte übrigens der Trommel der Vorzug gegenüber der Pauke gebühren; ein Urteil, zu welchem mich nicht etwa Basler Parteilichkeit führt, sondern die Thatsache, daß das Trommelspiel wenigstens Artikulation und Rhythmik besitzt. Eigentümlicherweise wird im Opernorchester auch die Trommel mitunter allegorisch benutzt, nämlich zu militärischen Kostümzwecken. So z. B.

in der Regimentstochter und in den Hugenotten. Wie natürlich auch diese Benutzung erscheint und wie unwichtig der Fehler angesichts des geringen musikalischen Wertes der Trommel sein mag, so lohnt es sich immerhin um des Prinzips willen, das Irrationelle dieser Verwendung darzulegen. Für sich, durch den Klang, erweckt nämlich die Trommel keineswegs militärische Instinkte; sie ist ein ganz harmloses Instrument, welches mit dem Totschießen nichts zu thun hat. Sie wirkt lediglich ermunternd und erregend, ist also überall da am Platze, wo rhythmische Fortbewegung stattfindet, beim Marsch, beim Tanz, beim Galopp. Der Kavallerist unter den Musikern, Auber, hat die Trommel am liebsten, am öftesten und am richtigsten verwendet. Die Ideenverbindung des Militärischen mit dem Trommelklang bedeutet mithin eine unnötige Beschränkung, und zwar eine prosaische Beschränkung, da die Vorstellung von blauen oder roten Hosen des idealen Gehaltes entbehrt.

Vom rationellen, rein musikalischen Standpunkt, gehört der Trommel keine andere Benutzung als dem Tambourin, von welchem sie sich ja nur durch die Größe unterscheidet. Tambourin, Tambour und Tambourotto (große Trommel), das ist Äffchen, Affe und Orang-Utang.

Und nun noch einmal: Glaubt man wirklich, das Symphonieorchester werde in Ewigkeit unsere Geräuschklappern und Lärmkessel, also Cymbeln, Pauken und aller Art Trommeln und dergleichen mit sich schleppen? Nehmen wir einmal an, es fiele einem heutigen Komponisten ein, das Allegro eines Streichquartetts mit der Pauke oder großen Trommel zu verschönern. Sie schaudern, nicht wahr? Ich hoffe wenigstens, Sie schaudern. Aber holen Sie sich nun einen Neger aus der nächsten Missionsanstalt und setzen Sie ihn neben sich. Der wird unzweifelhaft die große Trommel im Streichquartett mit wahnsinniger Freude begrüßen. „Das

ist aber nicht dasselbe." Gewiß, es ist nicht dasselbe; und ist doch dasselbe. Es braucht nämlich bloß eine Auflage Europa, die noch um eine kleine Schattierung weißer fühlt als wir, die noch um eine kleine Nummer feinere Ohren hat, so wird das emendierte Europa vor dem Einfall, Symphonien mit Pumps und Plumps zu unterstreichen, genau so schaudern, wie wir bei dem Gedanken eines Streichquartettes mit Pauken. Darüber wollen wir in hundertfünfzig Jahren wieder miteinander reden.

III. Die bukolische Gruppe.

(Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott.)

Daß die faunischen Instrumente einen so großen Raum und eine so vorwiegende Bedeutung in unserem Symphonieorchester behaupten können, sollte uns für sich allein schon stutzig machen. Historisch betrachtet, läßt sich das ja begreifen, und es ist gut, wenn man's begreift. Die Jahrhunderte der modernen musikalischen Entwicklung (16., 17. und 18. Jahrhundert) waren ja die Jahrhunderte der mythologischen und pastoralen Idylle in der Poesie, auf der Scene und in den Textbüchern. Es ist kaum möglich, die Bedeutung der Pastoralschwärmerei für die Ideenwelt der Renaissanceperiode und wiederum des vorigen Jahrhunderts zu überschätzen, denn jedes neue Studium fördert neue Bestätigung zu Tage. Namentlich die Oper, die Mutter aller modernen Musik, stand ununterbrochen und ausnahmslos unter der Herrschaft mythologischer oder pastoraler Ideale. Es war deshalb ganz zeitgemäß, daß der Opernkomponist, welchem die Aufgabe zufiel, die pastoralen Texte und Scenen musikalisch zu charakterisieren, neben dem neutralen, edlen Streichquartett die pastoralen Instrumente in Menge herbeizog und mit besonderer Gunst berücksichtigte. Nicht zeitgemäß dagegen ist es, daß wir, die wir über das Idyllische und Pastorale spotten, und mehr spotten

als nötig und billig ist, gleichwohl den Schäferinstrumenten in unsern Symphonien den alten Vorrang einräumen und sie sogar noch sentimental und pathetisch verwenden. In Hinsicht auf den sentimentalen Gebrauch hat der Modegeschmack innerhalb der pastoralen Instrumente allerlei Änderungen und Verschiebungen vollzogen. So wird z. B. berichtet, daß das 17. Jahrhundert die Oboe sentimental auffaßte, was wir glücklicherweise nur noch ausnahmsweise thun, wofür wir uns freilich bei ihrer jüngern, gezierten Schwester, der Klarinette, im Übermaß entschädigen. Die Wertschätzung und lyrische Verwendung der Flöte zeigt große Schwankungen, wobei der Höhepunkt in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts trifft. Das Fagott entzieht sich zu seinem großen Vorteil der sentimentalen Mißhandlung durch seine tiefe Tonlage und seine ehrliche Stimme. Ich halte mich an den modernen Gebrauch und unterscheide demgemäß innerhalb der faunischen Gruppe zwei sentimentale Instrumente, Flöte und Klarinette, und zwei naive oder aufrichtige, Oboe und Fagott.

Um den Gebrauch der Flöte in den Orchesterwerken des vorigen Jahrhunderts zu verstehen, genügen Ohr und musikalische Anlage nicht; denn der Gebrauch war von dem krankhaften Flötenenthusiasmus jener Zeit beeinflußt. Wir müssen uns vergegenwärtigen, daß damals gekrönte Häupter Flöte bliesen, daß der bloße Klang, ja sogar der bloße Name dieses Instruments schwärmerischen Menschen Thränenströme entlockte, daß weichherzige Schriftsteller wie Jean Paul nichts Rührenderes auf Erden kannten als einen taubstummen Blinden, der Flöte bläst. Mit einem Wort, es war das Zeitalter der Zauberflöte.

Das ist nun alles schön und gut und vielleicht besser als unsere Sentimentalität von Säckingen. Nicht schön und gut jedoch ist es, daß wir Moderne mit unserm robusten Scheffelbewußtsein die Flöte, die

uns nicht im mindesten mehr rührt, gleichwohl im Orchester zu Attentaten auf die Rührung gebrauchen wollen. Die Illusion ist mit der Pastoralsentimentalität verflogen, wir wissen es und hören es, daß die Flöte ein Spukinstrument ist, daß sie selten zur rechten Zeit mit dem Ansatz fertig wird und in den Passagen hintendrein gelaufen kommt, wie ein Hündchen, das seinen Herrn verloren hat. Wir geben zu, daß die Schwellungen der Flöte der Inbegriff des Süßlichen seien, wir ertrügen um keinen Preis mehr ein Flötenadagio, das Entzücken unserer Urgroßeltern, und dennoch, was hören wir alle Tage im Orchester? Die Flöte zu schmachtenden Pianissimostößen und zu sentimentalen, wenn auch meist kurzen Cavatinen verwendet. Wie sollen wir das erklären? Das ist eine Konvention, das heißt ein Brauch, den wir bloß deshalb üben, weil ihn unsere Vorfahren geübt haben. Jene aber hatten hierfür ihre guten Gründe, die uns abhanden gekommen sind.

Die Klarinette. Man giebt allgemein zu, daß es nichts Gemeineres giebt als einen Klarinettschnörkel. Ich kenne aber doch noch etwas Unleidlicheres, nämlich Klarinettenpathos. Andere scheinen anderer Ansicht zu sein, da wir nichts häufiger finden, als elegische Klarinettenquietscher, resignierte Seufzer und himmelanschwellende Gesänge, geröchelt, geschniegelt, gegurgelt und gegrunzt aus dem „vollkommensten aller Blasinstrumente“. Dabei verdreht der Spieler die Augen und beugt sich, zu einem römischen S gekrümmt, nach hinten über wie ein Kranich, der einen Regenwurm aus der Erde hervorzieht. Ein verdrehtes Pathos in jeder Beziehung. Bescheiden würde ich mich nun der Majorität unterordnen, wäre ich nur davon überzeugt, daß sie vom musikalischen Standpunkte urteile und handle. Ich bin aber vom Gegenteil überzeugt. Nämlich die Klarinette tritt einfach in die allegorischen Geleise der

Flöte und der Oboe; sie genießt die allgemeinen pastoralen, das heißt sentimentalen Vorrechte wie jene, ist sie doch wesentlich nichts anderes als eine unehrliche Oboe, oder eine hartgesottene Schalmei.

Die Legende erzählt, die Klarinette sei in Nürnberg erfunden worden. Das ist eine erfreuliche Logik der Weltgeschichte, denn die Klarinette stimmt vorzüglich zu den Pegnitzschäfern. Ein Faun hat ihr das elegische Patent überreicht, nicht die Muse, und die Kapellmeister, welche den ersten Anlaß zur sentimentalen Behandlung der Klarinette gegeben haben, heißen Daphne und Phyllis. Solchen Majoritäten aber, in welchen mythologische Herren und Damen ihre Stimmkarten abliefern, glaube ich nicht verpflichtet zu sein, mich zu fügen. Anstatt des langen und breiten das Mißverhältnis zwischen der konventionellen Schätzung und dem wahren Tonwert der Klarinette darzulegen, will ich auf ein sprechendes Beispiel hinweisen, wo eine herrliche Komposition durch pathetische Verwendung der Klarinette so viel verliert, als eine herrliche Komposition überhaupt verlieren kann: das Septuor von Beethoven. Ich brauche wohl kaum ausdrücklich zu versichern, daß ich die rationell behandelte (von jeden Ansprüchen auf lyrisches Pathos gereinigte) Klarinette, wie wir sie so häufig in schönem Verein mit dem Fagott gurgeln hören, mit einem Wort, die Klarinette als Begleitungsinstrument oder auch als neutrale Stimme mit schuldiger Ehrerbietung und mit Freuden begrüße.

Hier, wo wir den Mißbrauch der Pastoralinstrumente zu sentimentalen Zwecken kritisieren, ist wohl der natürliche Anlaß gegeben, über den lyrischen Wert der Blasinstrumente überhaupt eine Frage aufzuwerfen. Es giebt eine Theorie, welche überhaupt alle Instrumente als dürftigen Ersatz für die Menschenstimme und im besondern den Instrumentalgesang (die Melodie) als bloße Nachahmung des Menschen-

gesangs auffaßt. Von diesem Standpunkt aus erscheint es plausibel, daß die Blasinstrumente vor allem dazu berufen seien, den Menschen im Orchester zu ersetzen, weil der Mensch nicht mit dem Arme singt, sondern mit dem Munde. In der That bin ich davon überzeugt, daß diese Abstraktion verbunden mit dem vokalischen Klang, welchen die Blasinstrumente mit der Singstimme gemein haben, das Hauptmotiv zu der auch in der modernen Instrumentation ungemein häufigen lyrischen Verwertung der Blasinstrumente gebildet hat. Wir instrumentieren in diesem Falle nach Analogie. Ohne mich in prinzipielle Widerlegung jener Theorie einzulassen, ohne meine Bedenken gegen die Auffassung des Menschen als eines Blasinstrumentes zu begründen, erinnere ich nur an die Thatsache, daß jenes Instrument, welches von der Menschenstimme im Ton am weitesten entfernt ist, indem es geradezu konsonantisch klingt, nämlich die Violine, sich erfahrungsgemäß als den besten Sänger des Orchesters erwiesen hat und daß umgekehrt die Vox humana unter den Orgelregistern zu den niedrigsten und unbrauchbarsten gehört. Auf diese Thatsachen hin wage ich die Vermutung, daß sich bei völliger Emanzipation von theoretischen Abstraktionen und Analogien noch folgende ergänzende Erfahrung einstellen würde: die Streichinstrumente sind nicht nur vorwiegend, sondern mit Ausschluß aller übrigen zu lyrischer Verwendung geeignet. Mit anderen Worten: die Blasinstrumente taugen samt und sonders wenig zum Ausdruck von Gefühlen. Ich glaube für dieses Urteil manche bestätigende Andeutungen gefunden zu haben, positive wie negative. Nur zwei unter vielen: Symphonien, deren Hauptthemen den Violinen anvertraut werden, gewinnen eine unvergleichlich vornehme, edle Färbung. Ferner die Cantilene des ersten Satzes, von Blasinstrumenten ausgeführt, verliert in den meisten

Fällen etwas von der Idealwirkung, welche ihr der Komponist in der Inspiration zugedacht. Ja ich möchte sogar glauben, daß die Vernachlässigung der Cantilene bei Mozart, wie sie unter andern Jahn konstatiert hat, in Zusammenhang mit seiner Gewohnheit stehe, dieselbe den Bläsern anzuvertrauen.

Die Oboe. Wenn in jenem Charivari, welches einem Symphoniekonzert vorauszugehen pflegt, die Oboe ihre meckernde Stimme hören läßt, so entsteht gewöhnlich eine gewisse respektwidrige Fröhlichkeit unter den Zuhörern. Hiernach sollte man glauben, die Oboe wäre ein gefährliches, nur mit Vorsicht zu gebrauchendes Instrument. Im Gegenteil sichert ihr jedoch ihr gutmütiges ehrliches Gebahren bei ungesuchter Verwendung eine weit günstigere Aufnahme als der Flöte und der Klarinette. Denn nicht vom Ernst zum Komischen, sondern vom Pathos zum Komischen ist nur ein Schritt. Pathetisch aber wird die Oboe heutzutage doch wohl nur in Gesellschaft jener beiden andern mißhandelt; ich denke hierbei an jene Pianopäckchen, welche ihnen von den Hörnern zugesendet zu werden pflegen und welche sie kläglich meckernd zurückschicken. Bei dieser pneumatischen Frachtpost scheint der Komponist, wir müssen es annehmen, etwas zu fühlen, oder wenigstens zu denken, es wäre mir aber interessant zu wissen, was ungefähr.

Dem Fagott will ich vor allem eine höfliche Verbeugung entrichten, denn dasselbe ist ein Orchesterinstrument von ausnehmender Schönheit. Auch gegen die Gebrauchsprinzipien des Fagotts wüßte ich nichts einzuwenden; wir haben übrigens gesehen, warum es beinahe unmöglich ist, das Fagott sentimental zu mißhandeln.

Freilich knüpft sich auch an das Fagott die Allegorie, und zwar massenhaft; allein eben nur als äußere Anknüpfung, als Anspielung, gegen welche ich überhaupt nichts einzuwenden habe, da die bloße

Anspielung die rationelle Behandlung keineswegs ausschließt, wie tausend Beispiele der sogenannten „Tonmalerei" beweisen.

Auf den Wegen der Anspielung dient das Fagott in zwei ganz verschiedenen Richtungen der Allegorie. Einmal nach der komischen, karrikierenden Seite, wozu die ausgesprochene Bockstimme des Fagotts dringend einlädt; es kann nicht auffallen, daß der Satyr satyrisch auftritt. Die Beispiele sind Legion; unter anderm liefert der Komponist der deutschen komischen Oper, Lortzing, deren in Menge.

Ein anderer Weg führt nach dem Dämonischen, und zwar über die Stationen Freischütz, Robert und Faust zu Ortrud. Das Fagott ist unser Teufelsinstrument geworden. Mehrere Motive wirkten hierzu mit: erstens ein Gedankengang zu der legendären Bocksgestalt des Teufels; zweitens eine Abstraktion aus dem dämonischen Büffelklang der Fagottstimme und wohl noch andere mehr. Wenn ich gleichwohl diese Allegorie gelten lasse, so geschieht es, wie gesagt, aus dem Grunde, daß die rationelle, reinmusikalische Benutzung des Fagotts durch die allegorischen Anspielungen nicht alteriert wird, daß wir, um es einfach zu sagen, selbst dann noch mit dem Ohr und dem Gefühl beistimmen, wenn wir uns der allegorischen Bedeutung nicht bewußt werden oder uns nicht um sie kümmern.

IV. Die romantische Gruppe.

(Die Hörner.)

Nach der Idyllik die Romantik, nach der Weide der Wald. Die Hörner bedeuten uns symbolisch die Waldpoesie.

Positives Unheil ist mit den Hörnern nicht wohl zu stiften, denn der verschleierte, weiche Metallton, welcher das Horn sogar klavierfähig macht,

kann selbst beim besten Willen des Komponisten kaum jemals unleidlich klingen. Dagegen legen wir uns, indem wir das Horn allegorisch verwerten, eine unnötige Beschränkung auf. Allegorisch wird das Horn gebraucht, wenn dasselbe dazu dienen soll, unsern Gedanken einen Jagdhut aufzusetzen und unsere Stimmung grasgrün anzublasen, wie das teilweise im Freischütz und ganz im Nachtlager von Granada geschieht. In solchen Fällen erhalten wir die Eindrücke nicht aus der Musik, sondern aus dem Forsthause. Auf die Länge aber führt die Degradierung eines hübschen Orchesterinstruments zu einem Jägersignal zu unliebsamen Ideenverbindungen am unrechten Orte, denn wir können einem Publikum, dem wir neunundneunzigmal das Horn als Programm einer Hirschjagd vorgewiesen, nicht beim hundertsten Mal zumuten, dasselbe Instrument nun als neutrale Orchesterwaffe zu verstehen. Und so wird schließlich der Hörer Jagdhunde erblicken, wo keine sind. Wie wenig das musikalische Horn mit dem Forstwesen zu thun hat, zeigen manche symphonische Stellen von wahrhaft zauberhafter Idealstimmung, z. B. das Trio der A dur-Symphonie von Beethoven und das Trio des berühmten Es dur-Menuetts von Mozart. Hier an Jägerei denken zu müssen, das wäre ja fürwahr eine Sünde gegen den heiligen Geist. Auf dem Wege der Anspielung können dann beide Werte, der musikalische und der allegorische, verknüpft werden, wodurch indessen, wohlverstanden, der Gesamtwert keine Vermehrung erfährt. So klingt z. B. in der sonnigen, von Wohllaut duftenden Jagdsymphonie von Haydn (letzter Satz) das Waldhorn an die Jagd- und Waldluft unverkennbar an (das Echo), während zugleich die musikalische Phrase von unbeschreiblicher Schönheit, die sich an diesen allegorischen Vorwand anreiht, unvergeßlich im Gedächtnis haftet. Wir haben also hier eine ähnliche Doppelbenutzung eines

Instruments, wie sie uns bei der Oboe im Andante der Schubertschen C dur-Symphonie geboten wird, wo ebenfalls der allegorische (Pastoral-) Charakter mitspielt. Ein Spiel jedoch bleibt dergleichen immer und zwar ein schwieriges Spiel, das nur in Augenblicken des höchsten Inspirationsübermuts völlig gelingt. Die rationelle, rein musikalische Verwertung aber, wie wir sie in den zitierten Trios genießen, ist Ernst, heiliger entzückender Ernst.

Eine Allegorie um sieben Ecken herum ist der bekannte übermütige Witz in der Figaro-Arie des letzten Aktes („Das Weitere verschweig ich, doch weiß es die Welt"), wo das Orchesterhorn auf die ehelichen Hörner anspielt. Wer möchte solch einem Einfall gram sein? Er paßt zu der ganzen von Geist und Übermut sprudelnden Partitur des Figaro. In der Kunst gilt das Sprichwort: „Übermut thut immer gut". Damit meine ich den echten, natürlichen Übermut, nicht die verzweifelten Witzhaschereien der Jämmerlichkeit.

* * *

Seien wir nach anhaltender Länge zum Schlusse kurz und übergehen wir die heroische Gruppe der Blechinstrumente mit Stillschweigen. Wir dürfen das, weil von den pompösen Tuben und Ophikleïden der Satz gilt: Die jüngst erfundenen Instrumente pflegen rationell benutzt zu werden, da ihre Erfindung einem rein musikalischen (phonetischen) Bedürfnis entsprang. Bleibt freilich noch die Kuß-Trompete von Säckingen, und das verwöhnte anspruchsvolle Cornet à piston, bei dessen Klang das Publikum unserer Tage in wahre Besessenheit ausbricht. Das heißt, wenn es solo ertönt, denn im Zusammenspiel unterscheidet ein Publikum überhaupt kein Instrument. Was habe ich über diese beiden verhätschelten Lieblinge zu sagen? Daß es einen temporären Wahnsinn und einen epidemischen Blödsinn giebt und zu allen Zeiten geben wird.

VI.

Natur.



Nadelholz und Architektur.

„Versailles“, „Le Nôtre“, „Künstelei“, „Symmetrie“, Architektonisch“, „französische Regelmäßigkeit“, „Hagschere“ — wie oft muß ich das hören! Ich mag es aber noch so oft hören, überzeugen kann es mich nicht. Wer wollte freilich bestreiten, daß Le Nôtre die Sache auf die Spitze getrieben hat, auf eine so spitze Spitze, daß es in Geschmacklosigkeit umschlug. Das war ja überhaupt der Irrtum der französischen Renaissance, daß sie die innere Regel äußerlich faßte und hiermit chinesisch ausfiel. Indessen treiben denn wir die Reaktion gegen Le Nôtre nicht unserseits auf die Spitze, wenn wir absichtlich Unordnung im Garten pflegen wollen? Ist denn ein Garten ein zufälliger Schnitz Natur, mit einem Zaun darum? Nein, sondern eine Auslese solcher Pflanzen, welche dem Menschen besondere Freude bereiten, indem sie entweder blühen oder duften oder sonst besonders lieblich anmuten. Soll ich nun diese Pflanzen absichtlich kunterbunt untereinanderwerfen oder soll ich sie nicht lieber in einer solchen Weise verteilen, daß sie einander gegenseitig heben, daß sie ein ruhiges Bild vorstellen, also mit einem Wort „regelmäßig“ verteilen?

„Regelmäßig!“ Man nenne mir doch irgend etwas Schönes auf Erden, das nicht regelmäßig

wäre. Nehmen Sie z. B. die schönste Frau, die Sie kennen. Hat sie nicht zwei Beine, eines genau so lang wie das andere (ich hoffe wenigstens)? Und zwei Arme, je einen genau gegenüber an der Schulter, nicht den einen vorn am Halse? Und zwei Augen? Das linke haarscharf so groß wie das rechte? Ist es schön, wenn die beiden Augen verschieden blicken, also schielen? Nein, es ist schöner, wenn sie nicht schielen, sondern regelmäßig blicken. Oder ein Tanz. Ist es schöner, wenn ein Paar regelmäßig eins, zwei, drei walzt, oder schöner, wenn beide in freier Abwechselung neben den Takt hopsen? Oder ein Ton. Geben die regelmäßigen Intervalle den Wohlklang oder die zufälligen? Oder ein Gedicht. Läuft nicht ein Epos in dreißigtausend Versen so regelmäßig dahin, daß jeder Vers haarscharf genau abgemessen ist, wie der andere? Wäre es schöner, wenn der eine dreizehn Füße hätte, der andere zwei und der dritte vierundzwanzig? Und die Natur selber, welche beständig als Gegensatz zur Regelmäßigkeit angerufen wird, ist sie nicht selber regelmäßig? Der Krystall? Der Diamant? Der Schnee? Ja sogar das Blatt und die Blume? Zeigen Sie mir eine Blume, die nicht regelmäßig wäre! Das Unregelmäßige liebt einzig zeitweilig der Mensch, wenn er einmal zu viele Lineale verschluckt hat, wenn er im Oppositionsfanatismus das Kind mit dem Bade ausschüttet, wenn er Jahrhunderte lang gedankenlos einen Gedanken wiederholt, welcher seiner Zeit als Reaktion Berechtigung hatte, dagegen als ästhetischer Grundsatz gänzlich unhaltbar ist.

Wir haben nicht das letzte Wort. Bilden wir uns doch nicht ein, daß unsere Nachkommen in alle Ewigkeit den Scherz fortspinnen werden, nur ja das gerade Gegenteil von dem zu thun, was Le Nôtre that. Vielleicht werden sie lieber das Gegenteil von unserm Gartenstil, nämlich das Gegenteil von künstlicher Unordnung, erstreben.

„Symmetrie." Die absolute Symmetrie des französischen Gartenstils war ein Geschmacksfehler, die Aufhebung jeder Symmetrie in den Anlagen unserer Gärten ist vielleicht ein noch größerer. Nehmen Sie ein Thor, einen Eingang, einen Weg. Jeder Mensch, der nicht mit Vorurteilen behaftet ist, wird sich befriedigt erklären, wenn links und rechts vom Eingang je ein Baum von nämlicher Art, nämlicher Höhe und Farbe steht, dagegen unbefriedigt, wenn er nur einen Baum dort sieht oder zwei von ungleicher Art und Höhe. Ebenso wird jedermann eine abgemessene Allee schöner finden als eine ungleiche, unordentliche. Das ist nicht Le Nôtre, das sind wir, das ist jedermann. Soll denn das Schreckgespenst von Le Nôtre ewig unsere natürlichsten ästhetischen Bedürfnisse zum Schweigen verurteilen? Das Bedürfnis jedes gesunden Auges nach Symmetrie und Proportion? Verhüllte, gebrochene, scheinbar aufgehobene Symmetrie, einverstanden, aber Symmetrie.

„Französischer Gartenstil", „englischer Gartenstil". Warum vergißt man denn immer die Hauptsache?! den italienischen Gartenstil? also den Gartenstil der wahren Renaissance, an welcher sonst wahrlich nicht der Vorwurf der Geschmacklosigkeit haftet.

Die italienische Renaissance hat die erste wichtigste Grundregel des Gartenbaues bethätigt, jene Grundregel, welche später von Le Nôtre durch Übertreibung diskreditiert wurde, die Regel, daß der Garten mit dem Hause ein Gesamtbild darzustellen hat, in der Weise, daß der Garten das Haus hebt, recht eigentlich aus dem Boden heraushebt. Diese Regel aber fanden die Italiener durch die Wahrnehmung, daß ein schlecht oder planlos angelegter Garten das Haus entwertet, an ästhetischem Eindruck schädigt, ja geradezu verpöbelt, ein planvoll angelegter Garten dagegen dem Hause Vornehmheit verleiht. Darum

überantworteten sie ihre Gartenanlagen dem Architekten, der auch das Haus ersonnen hatte, damit es zusammenstimme. Und hiermit thaten sie gescheit, gescheiter, als wir, die wir mit unseren englischen Parkwildnissen oder Wildparken keine höhere Aufgabe mehr leisten können, als das Haus zu verstecken.

Sehen Sie sich einmal so eine architektonische Gartenanlage vor den Palästen um Genua an, wo aus dem Garten die Treppen steigen, mit Palmen und Orangen in den Winkeln, und über den Treppen das Haus! Ist das geschmacklos? Ich bitte um recht viel solcher Geschmacklosigkeit. Wenn man an ein Haus planlos einen Garten fügt, der rein nach botanischen, nicht nach architektonischen Grundsätzen geordnet ist, so klebt das Haus auf dem Erdboden wie ein Baukasten, wie dahingeblasen: ohne Notwendigkeit und ohne Zusammenhang mit der Umgebung. Vernünftig mit dem Garten zusammengedacht, wächst es aus dem Garten majestätisch hervor.

Wir brauchen übrigens nicht nach Genua zu gehen. Sehen Sie sich in der Nähe um. Pflanzen Sie z. B. neben ein Haus links und rechts je eine Wellingtonia, so erhält das Haus eine viel größere Glaubwürdigkeit, es steht ästhetisch fester vor Augen als ohne derartige Bäume oder als in einer Baumgruppe.

Hier nun liegt die Unentbehrlichkeit der Nadelhölzer: in ihrer architektonischen Kraft. Wenn dem Architekten seine künstlerische Inspiration sagt: hier an dieser Stelle bedarf der Garten, um als Gesamtbild voll zu wirken, einen dunklen Ton, so können Sie mit zwanzig Laubhölzern nicht den dunklen Ton erzielen, wie mit einem einzigen Nadelstrauch. Wenn ein Nadelstrauch irgendwo steht, so steht er. Er ist wie in Marmor ausgeführt, so fest, so ruhig, so wirksam; so innig vermählt sich der Eindruck mit dem

Bilde des Hauses. Nadelholz wirkt wie Säulen und Pfeiler, also architektonisch. Nicht bloß durch die Gestalt, sondern auch durch Farbe und Schattenbildung. Eine Mitte, ein oben und unten, ein vorn und hinten im Garten; kurz Proportion und Perspektive gelingt überzeugend, das heißt einfach und übersichtlich nur mit Koniferen.

Ferner: Zum Hintergrund von Blumen ist Nadelholz ganz unersetzlich. Wer Laubgebüsch verwendet, um den Rosen eine wirksame dunkle Folie zu verschaffen, tappt fehl. Er mag noch so dick Busch hinter Busch setzen, er erhält stets ein unsauberes, wirkungsloses Düster, niemals einen geschlossenen dunklen Hintergrund. Dagegen ein einziger Taxus oder Cupressus oder eine Thuya, meinetwegen sogar eine gelbe Thuya läßt die Rosen sofort aufs herrlichste leuchten. Blumengärten ohne Nadelholzfolie, mögen sie auch wahre Paradiese sein, wirken wie Farbengewimsel ohne feste Zeichnung. Sie behalten etwas Schnellfertiges, Oberflächliches, Provisorisches, und zugleich etwas Ländliches; das paßt für Försterwohnungen, Jagdschlößchen, Pensionen, Pfarrhäuser, Chalets oder Dorfmagnatensitze. Ein Garten mit städtischem oder herrschaftlichem Ausdruck läßt sich damit nicht erreichen. Geben Sie dagegen dem Garten erst ein festes Nadelholzgerippe, so gewinnen Sie mit der Hälfte der nämlichen Blumen unendlich viel mehr Leuchtkraft.

Ferner: Welche Farbe bedarf ein Steinhaus zur Folie? Eine möglichst dunkle Farbe; darum ist die Cypresse der wertvollste aller Gartenbäume. In Ermangelung der Cypresse sind es andere Koniferen. Sehen Sie, wie z. B. Taxus wirkt; wie er sofort einem Steinhause durch seine tiefschwarzen Schatten Bedeutung und Wichtigkeit verleiht.

Ferner: Sie brauchen eine Hecke, die Ihnen das Gefühl gebe, bei sich zu Hause zu sein und nicht beim

Nachbar oder auf der Straße oder in der offenen Welt. Versuchen Sie's: die Hecke wird Sie nie befriedigen, Sie nie völlig abschließen, wenn Sie nicht Nadelholz, also z. B. Taxus oder Thuya, dazu verwenden. Das sage ich, trotzdem ich von jeher Thuya nicht ausstehen konnte.

Ferner: Nachdem Sie werden angefangen haben Laubbäume und edlere Nadelhölzer zu mischen, werden Sie mit Erstaunen beobachten, daß jeder Umtausch eines Laubholzes gegen ein feines Nadelgehölz Ihrem Garten sofort einen vornehmeren Charakter verleiht. Sie mögen es vor sich selber nicht zugeben wollen, es hilft nichts, Sie werden zuletzt von Ihrem Auge gezwungen, das einzugestehen.

Ferner, wenn wir allmählich genauer sehen und urteilen lernen, werden wir bald an den Laubbäumen innerhalb des Gartens einen Charakterfehler entdecken, der uns je länger, desto unleidlicher werden wird. Die Blätter lügen. Im Mai kommen sie, im Oktober gehen sie. „Sind sie darum vom Mai bis Oktober minder herrlich?“ Das kommt darauf an, wer sie ansieht. Ist Flittergold, ist falscher Diamant, ist ein gutgedruckter unechter Teppich minder schön, weil er unecht ist? Sie sehen, die Frage ist nicht so einfach zu beantworten. Das Kind, der Unerfahrene oder Ungebildete nimmt das Unechte, wenn es ebenso schön für die Sinne ist, wie das Echte, unbedenklich an. Dagegen giebt es Menschen, welche das sinnlich ebenso schöne Unechte verschmähen, andere, die es geradezu verabscheuen und hassen. Und so ergeht es mir mit den Laubbäumen im Garten. Dieses haltlose Geflitter, das mich jedes Jahr während sechs Monaten feige im Stich läßt, das mir den ganzen Winter über Besenstiele ins Gesicht streckt, das wird mir je länger, desto mehr zuwider, wie Papiergold und Glasperlen und Baumwollensammt.

Wirken Koniferen düster? Das kommt auf das

Klima und auf die Gattungen der Koniferen an. Unter hellem Sonnenschein, im Süden, wirkt keine Konifere düster, im trüben Norden jede. In Süddeutschland werden die Cupressus und Edeltannen vornehm wirken, die Rottanne bedeutet eine spitze Finsternis. Wie einer da seine Wohnung durch mürrische Rottannen in eine Wolfsschlucht verwandeln mag, ist mir immer unbegreiflich geblieben. Es sieht aus, als hätte der Eigentümer einen zoologischen Garten anlegen wollen für Eulen, Krähen und Bären. Der Winter in Permanenz mitten im Sommer. Ich habe immer das Gefühl, Pelzhandschuhe anziehen zu müssen, wenn ich solche Tannhäuser sehe. Die Venus dazu fehlt gewöhnlich oder zeigt sich uns nicht.

Das Cederntrio.

So ziemlich in ganz Mittel-Europa giebt es berühmte, vielbestaunte „Libanoncedern“, die sich sofort, beim ersten Anblick schon aus weiter Ferne als Atlascedern offenbaren. So z. B. die alte Ceder im Kurpark von Interlaken.

Der Unterschied von Atlasceder und Libanonceder ist aber so überwältigend, so unmittelbar in die Augen springend, daß die Verwechselung unbegreiflich wäre, wenn sie sich nicht aus einem anderen Gesichtspunkte erklärte, als demjenigen des sinnlichen Auges.

Der vorgefaßte Gedanke fälscht halt wieder einmal den Blick, so daß wir thatsächlich mit den Gedanken statt mit den Augen sehen. Diesmal schauen wir durch den Schleier hebräischer Poesie. Es liegt

uns eben der Preis der Libanonceder aus der Religionsstunde in den Ohren, so sehr in den Ohren, daß gewiß unter zehn Menschen neun bei dem Namen „Ceder“ sogleich den Titel Libanon beifügen, sehnsüchtig oder auch einfach mechanisch, dem gewohnten Klang folgend. Man denkt sich etwa die Sache so — falls man sich überhaupt etwas denkt, — als bedeutete der Heimatschein des Libanon eine Art Cederadel, so etwas wie Emmenthalerkäse oder Schwyzerkuh. Indem also einer sagt „Libanonceder“ will er damit die Echtheit der Ceder betonen; woraus dann von selbst der weitere Fehler entsteht, jede unzweifelhaft echte Ceder Libanonceder zu nennen.

Es wäre eigentlich auch ohne ausdrückliche Versicherung zum voraus zu erraten, daß in solchen Begriffen Konfusion verborgen liegt. Oder ist es denn nicht schon an sich konfus, Poesie und Botanik in demselben Topfe genießen zu wollen? „Libanonceder“ für Ceder überhaupt, das ist um nichts klarer als wenn einer jede schöne Traube „Jerichotraube“ oder jede Rose „Damaskusrose“ oder jede Lilie „Lilie auf dem Felde“ grüßen wollte. Die Hebräer besangen die Libanonceder, weil sie keine andere kannten, die Damaskusrose, weil die Teerose erst in unserem Jahrhundert aus Ostasien auswanderte, die Jerichotraube, weil sie noch nichts von Rüdesheimer wußten.

Geben wir doch, ehe wir einen Park betreten, die hebräische Poesie beim Portier ab, gegen ein bescheidenes Trinkgeld, wir werden sie ja nachher wiederfinden, falls wir sie wirklich so dringend nötig haben. Aber für die Zeit während wir leibhaftige, wirkliche, gegenwärtig Bäume ansehen wollen, möchte ich doch lieber die Gartenwissenschaft empfehlen, welche neben andern Tugenden das Gute hat, das Verschiedene zu trennen und mit festen Namen auseinanderzuhalten.

Die Gärtnerkunst kennt nun freilich eine Libanonceder, sowie sie auch eine Damaskusrose kennt, aber nicht als Ruhmestitel, sondern als Gattungsnamen neben anderen Gattungsnamen. Wie sie neben der Damaskusrose auch Theerosen, Bengalrosen und viele andere aufzählt, so weiß sie außer der Libanonceder auch von der Atlasceder und von der Himalayaceder. Der Name wurde der ursprünglichen Heimat jeder dieser Cedergattungen entlehnt, will indessen nicht so naiv ausgelegt werden, als ob man nun jedesmal jede Ceder vom Atlas oder Libanon oder Himalaya durch schwarze, braune und gelbe Handelsgärtner beziehen müßte, vorsichtig mit dem Wurzelballen auf Kamelen verpackt zur Küste befördert, von dort per Marktschiff nach Genua u. s. w. Die Stücke wollte ich sehen, wie die bei uns ankämen! Vielmehr sind ja sämtliche Cedernarten schon längst in aller Welt eingebürgert, und werden in England wie in Spanien, in Deutschland wie in Italien massenhaft wie Buchen und Haselnüsse fortgepflanzt, teils aus Samen, teils aus Schößlingen. Gerade wie unsere Rosen, die wir uns glücklicherweise auch nicht jedesmal neu aus China oder Damaskus verschreiben müssen. Das gäbe teure Rosen! Mit der Sentimentalität über das langsame aber sichere Aussterben der Cedern auf dem Libanon hat es daher, wie mit aller Sentimentalität eine harmlose Bewandtnis. Das sind Lämmleinsthränen! Mögen meinetwegen auf dem Libanon morgen schon die Cedern bis auf die letzte Wurzel zu Grunde gehen, was ficht uns das an? Nicht mehr als wenn die Roßkastanien in Irkutsk umkämen. Wir sind doch keine vier großen Propheten, wir wollen doch nicht zur Githith singen, wir wollen doch keine Ophirschiffe vom Stapel lassen!

I. Atlasceder und Libanonceder.

Der gewaltige, augenfällige Unterschied von Atlasceder und Libanonceder ist ein ästhetischer, kein botanischer. Er bezieht sich nicht auf Zahl, Form und Länge der Nadeln, auch nicht auf die Gruppierung derselben, sondern auf den Gesamtwuchs, auf die Richtung der Äste und die Proportion derselben, endlich auf die Wipfelbildung. Der Baum hat ein anderes Ziel, er erstrebt eine andere Form und zwar wird das charakteristische Streben jeder der beiden Arten mit zunehmendem Alter immer deutlicher. Ganz junge Exemplare von Atlas- und Libanonceder, in welchen sich das Sonderstreben noch nicht ausgebildet hat, sind, wie mir ein vorzüglicher Cedernvater versichert hat, überhaupt nicht von einander zu unterscheiden. Bei halbwüchsigen Bäumen ist der Unterschied, weil die Nadeln übereinstimmen, dagegen der Gesamthabitus auseinanderklafft, auf die Entfernung leichter zu erfassen, als bei größerer Nähe. Unmittelbar vor dem Baume ist eine Verwechselung möglich, auf einige Entfernung unmöglich. Ausgewachsene Atlascedern sind sowohl aus der Ferne wie aus der Nähe mit Leichtigkeit von Libanoncedern zu unterscheiden.

Die Atlasceder hat von allen Cedern den geradesten Stamm. Wie der Mast eines gewaltigen Schiffes ragt er in die Luft, sich gegen den Wipfel scharf verdünnend. Die Äste setzen sich in weiten Abständen, hohe Etagen bildend, von einander ab, so daß zwischen je einem höheren und einem niederen Ast Lücken bleiben, zwischen welche das Licht tief hineindringt, uns den kahlen weißen Stamm des Baumes zeigend. Zwischen den Hauptästen kommt es bloß zu ganz kleinen buschigen Ansätzen. Die Äste ihrerseits laufen nicht etwa zur Seite, verlaufen auch nicht parallel, sondern in merkwürdig auseinander-

strebender Richtung steil nach oben. Die Symmetrie des Wuchses wird gegenüber der Richtungswillkür durch die Klauenkrümmung der Astenden hergestellt. Wieder komme ich auf das Bild eines Schiffes zurück. Es ist als wenn von einem Maste allerlei Takelwerk in die Höhe und die Quere liefe, sämtliche Querstangen an den Enden sich krümmend. Die Krümmung ist nicht hangend, sondern kühn und stark. Die kurzen Nadeln des Gezweiges bilden keinen Busch, sondern bloß Wülste und Würste, zwischen welchen wiederum die hellen Äste hindurchleuchten. Immer wiegt bei der Atlasceder das Baumgerippe über die Nadelbekleidung vor. Die Nadeln schattieren die Rippen mehr als daß sie dieselben verdeckten. Daher ein ungewöhnlich scharfer Linienriß, eine eigentliche Silhouette. Indem aber das borstige Nadelzeug auf den weißen Baumknochen dicke tiefschwarze Schlagschatten wirft, entsteht durch den plötzlichen Wechsel von Licht und Schatten ein herrliches Motiv für den weichen Bleistift oder noch besser für die weiche Feder. Ist doch schon in der Natur der Baum wie mit Feder und chinesischer Tinte hingezeichnet.

Einen eigentlichen Wipfel bildet die Atlasceder nicht. Schiefe, dünne, krumme Stangengerüste, Flügelgerippe, Haken, zeichnet sie oben gegen den Himmel ab. Und immer muß man unwillkürlich nach vergleichenden Bildern sich umthun. Mastbaum mit Segelstangen, oder Geierklauen, oder flatternde Krähen, oder Schafott mit Galgen, jeder Zeit etwas Dämonisches, etwas Malefiziöses. Kurz: Aasgeier auf Galgen sitzend.

Die Libanonceder steht in der Jugend — und die Jugend einer Ceder währt lange — im Nachteil gegenüber der Atlasceder, holt sie aber allmählich ein und übertrifft sie im Alter bei weitem an sensationeller Wirkung. Eine alte Libanonceder ist so überwältigend, so riesenhaft ungeheuerlich, daß kein Mensch an ihr achtlos vorbeigeht; er muß staunend stille-

12*

stehen, um das Wunder zu fassen. Man denke an die Libanoncedern von Verona!

So eine kleine junge Libanonceder von drei bis sechs Metern sagt noch nichts. Sie gleicht einem ausnehmend dicht bebuschten Tännchen. Von Wipfel noch keine Spur: die charakteristische Cedernkrümmung der Äste kommt nicht zur Wirkung, weil die Äste so nahe beisammenstehen, und so üppig mit Nadelwerk bebuscht sind, daß das Auge die Linien des Gerüstes nicht zu verfolgen vermag, wie denn überhaupt ins Innere einer jungen Libanonceder vor Überfülle von Nadeln der Blick nicht dringt. So schlägt gerade der Hauptvorzug der Libanonceder: der reiche Busch, zunächst zu ihrem Nachteil aus. Auch die Schleppe, welche die Libanonceder vor der Atlasceder voraus hat, bildet sich erst bei vorgerückterem Alter, indem erst spät die emporgerankten untersten Arme sich verzweigen und zur Erde beugen. Nur der köstliche Balsamduft, den sie schon gleich anfangs reichlicher ausstrahlt als die Atlasceder, gemahnt an die edle Natur des jungen Sprößlings, der im übrigen, wie gesagt, einem gedrängten reichbesetzten Tännchen ähnlich sieht.

Wie ganz anders im Alter! Das ist nicht ein Raubvogel, das ist ein Löwe. Nicht Arme, Flügel und Klauen simulieren die Äste, sondern Pranken, breite schwere Tatzen, als wollten sie so viel Erdreich wie möglich überschatten und beherrschen. Hart über der Erde kriecht die krumme, wuchtige Schleppe in unglaubliche Ferne. Man meint sie wachsen und weitergreifen zu sehen; man ermißt mit wollüstigem Grauen, wohin der fabelhafte Wuchs schließlich noch gelangen werde. Schleppen von sechs Metern, in jeder Richtung, sechs Meter vom Stamme gezählt, also Spannweite von zwölf Metern sind ihr nichts seltenes. Und nun erst der Wipfel! Wenn das keine Löwenmähne ist! Nichts Spitziges; nichts Dünnes; niemals. Im Gegenteil: ein flacher Scheitel, ein

drohendes Haupt, ein nach allen Seiten überquellender Lockenschwall. Der ganze Baum ein zottiges, düsteres Riesenungeheuer; schwarzer Löwe mit Kamelshöckern.

Um eine Libanonceder zu pflanzen, muß einer Geduld und Entsagung haben. Man muß in die Herzen seiner Großkinder hineinfühlen können. Aber soll man das denn nicht? Es ist ja schließlich doch unser Herz, mit Jugend verklärt und mit Hoffnungen umschwebt. Allerdings, mit ganz kleinen Exemplaren würde ich mich nicht befassen. Drei Meter hoch, da hat man schon sechs Jahre und mehr gewonnen. Aber Platz muß man ihnen einräumen. Denn das sind weitspurige Majestäten.

II. Die Himalayaceder.

Cedrus Deodara ist ihr botanischer Name. Dazu kommen noch eine Menge bezeichnender Nebenbestimmungen. Deodara argentea (silberfarbige Himalayaceder), Deodara viridis (grüne), Deodara robusta (nicht etwa „dauerhafte“ oder „starkwüchsige“, sondern mit besonders langen Nadeln), Deodara glauca (blau) u. s. w. Diese Nebenbezeichnungen sind insofern irreführend, als die Unterschiede in Wirklichkeit bei weitem nicht so groß sind, wie man nach den vielfachen Benennungen erwarten sollte, namentlich aber deshalb irreführend, weil die Merkmale nicht haften, sondern meistens im Verlaufe der Entwickelung wieder verschwinden, oder wenigstens sich nahezu ausgleichen. Häufig sieht man den einen Teil des Baumes grünlich, den andern bläulich gefärbt, überhaupt den Baum die Farbe tauschen. Ausgewachsene Deodaracedern sehen sich sämtlich nahezu ähnlich; man muß schon scharf zusehen, um die ursprüngliche Verschiedenheit wiederzuerkennen. Es verhält sich vielmehr mit der Farbe der Himalayaceder so: der Baum hat bei scharf ausgeprägter und stetiger Zeichnung unbestän-

diges Kolorit. Kein einziges Exemplar ist genau ebenso gefärbt, wie sein Nachbar. In der ersten Jugend belustigen sich die Farben und bilden entzückende Gegensätze. Silberige und bläuliche Bäumchen neben grasgrünen. Nimmermehr würden Sie an die nämliche Pflanze denken. Die grüne Himalayaceder aber bildet heutzutage die Ausnahme und ist schwer im Handel aufzutreiben. Ich habe bei einem der ersten italienischen Handelsgärtner unter mehreren Dutzend Exemplaren Deodara auch nicht ein einziges grünes Exemplar gefunden. Die Grundfärbung der Himalayaceder, zu welcher sie nach einigen Spaziergängen ins Grüne oder Silberne schließlich immer wieder zurückkehrt, ist ein lichtes Blaugrün oder genauer Grünblau; in der Weise, daß die jungen Nadeln erst hellgrün hervorbrechen, später entschieden bläulich und endlich grünblau werden. Immer ist die Färbung hell: viel heller und duftiger als bei den andern Cedern; folglich erscheint der Umriß des Baumes weich und verschleiert.

Also die lichte bläuliche Färbung ist ein Merkmal der Himalayaceder. Dazu kommen die langen Nadeln, die schon bei der gewöhnlichen typischen Himalayaceder doppelt so lang sind wie bei der Atlas- und Libanonceder, bei der Robusta aber nahezu die Länge von Kiefernadeln erreichen und gleichzeitig an der Spitze zangenförmig durcheinandergreifen. Da ferner die Nadeln nicht stehen, sondern liegen oder hängen, läßt sich das Gesamtbild der Deodara leicht faßlich zeichnen: hängender, weicher Typus, von den übrigen Cedern in ähnlicher Weise sich unterscheidend wie die Angorakatze von den gewöhnlichen Katzen, wie der Kiefernkönig (Strobus excelsa) (der ja auch vom Himalaya stammt) von den Waldkiefern. Selbstverständlich kommt es bei der Langhaarigkeit und dem hängenden Typus der Himalayaceder zu besonders vollkommener und zwar frühzeitiger Schleppenbildung. Schon ganz

junge Exemplare bedecken rundum den Boden. Alles hängt an ihr: die Äste neigen sich dachförmig und zwar regelmäßig nach unten, unbeschadet jener kühnen Krümmung, welche alle Cedernarten auszeichnet; der Wipfel biegt sich von der ersten Jugend bis zum Alter weit über, ähnlich wie bei den meisten unserer nordischen Cypressenformen und zwar so dünn und schlank, daß man meint, jeder Sturm müsse ihn knicken. Im Alter krümmt sich das Geäst, welches sich gerne nach allen Seiten verzweigt, kräftiger, die ursprüngliche sanfte Regelmäßigkeit der Abdachung weicht drohendem Schwung; so daß schließlich das Bild einer großen Deodaraceder demjenigen der Libanonceder ähnelt, mit Ausnahme des Wipfels. Denn der erhält ein ureigenes, abenteuerliches Aussehen: Nicht Galgen und Geierklauen wie der Wipfel der Atlasceder, nicht Löwenhaupt wie derjenige der Libanonceder, sondern Adlerkopf und Adlerschnabel. So krumm und scharf gebogen wie eine Sichel.

Die Himalayaceder wird gegenwärtig allen anderen Cedern vorgezogen. Diese Beliebtheit verdankt sie teils dem Umstande, daß sie sich viel leichter verpflanzen läßt, also weniger Verluste bringt, teils den ästhetischen Vorzügen, daß sie schon im jungen Zustande etwas vorstellt, daß sie frühzeitig Schleppen bildet, daß sie innerhalb des gemeinsamen Cedernhochmutes noch Weichheit und Üppigkeit aufweist. Eine gutgeratene Deodaraceder, auch wenn sie erst sechs bis zehn Jahre alt wäre, gilt meistens für den schönsten Baum des Gartens. Und nun vollends eine Deodara robusta, welche den Kopf bis auf die Erde hängt!

Wer die Cedern untereinander vergleichen will, findet in den Giardini publichi von Mailand die beste Gelegenheit. Es stehen gewaltige Exemplare aller Gattungen dort. In Genf zahlreiche blaue Atlascedern. In Ouchy eine sensationelle Robusta.

Jeremias im Garten.

I. „Es tödelet.“

Du hast vielleicht ein Gärtchen, du begiebst dich zum Gärtner, um ein hübsches Kräutlein auszulesen. Dort erblickst du einen wundersamen Busch vom prächtigsten Grün, leuchtend wie ein wohlgepflegter Rasen, voll und schlank und rund wie ein halbwüchsiger Engel; das Ganze ein Bild jubelnden Frohsinns, das deinem Gärtchen einen unersetzlichen saftigen Farbenton geben wird, einen Ton — wie beschreibe ich ihn nur? sind Sie farbenblind? Schade, sonst hätte ich gesagt: himmelgrün. Nun, sagen wir traumgrün oder seifenblasengrün. Kurz, das ists, das dir vorschwebte, das leuchtet dir ein, das begehrst du. „Wie heißt der Busch?“ Cupressus viridis stricta. „Was kostet er?“ „— ? —“ „Gut, setzen Sie mir den morgen in mein Gärtchen.“ Doch siehe da, der Gärtner schneidet ein bedenkliches Gesicht und kratzt sich hinter den Ohren. „In den Garten? eine Stricta viridis? eine Viridis stricta in den Garten? Das gilt doch hauptsächlich meistens für gewöhnlich mehr nur für eine Friedhofpflanze.“

Ich spaziere am Sonntag mit einem Bekannten, wir reden von diesem und jenem, da wird mein Nachbar zerstreut, rümpft die Nase und schaut sich unbehaglich um. „Es tödelet.“ Wo tödelets? Vergebens spähe ich nach einer toten Maus. Eine Buchshecke war es, die in der Nase meines Begleiters „tödelte“.

Eine Dame bewundert einen Park. Plötzlich hält sie abwehrend die Hände vor die Augen. „Puh, das sieht ja aus wie in einem Kirchhof.“ Diesmal war es harmloser Säulentaxus, der den Todesschrecken verursachte.

Was tödelet nicht alles? und was tödelet denn schließlich nicht? Wir wollen doch einmal eine kleine Liste der tödelnden Pflanzen aufzählen; ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit, nur was mir gerade im Augenblick aus dem Gedächtnis in die Feder fließt.

Es tödeln: sämtliche Thuya und Lebensbaumcypressen, was an sich schon mehr als die Hälfte aller Ziersträucher ausmacht; ferner Juniperus, Taxus, Buchs, Stechpalme, Aucuba, Lorbeer, Immergrün, Evonymus, Cryptomerien und Cypressen; ferner: die meisten Palmen, Cycas natürlich voran; ferner: weiße Rosen, Lilien, Jasmin u. s. w. Alles was wohl riecht ohne zu blühen, oder weiß blüht oder immergrüne oder glänzende Blätter hat, oder kleidsame Umrahmungen von Kränzen und Sträußen liefert oder zugleich unbekannt und schön ist, „tödelet". Ein stattlicher Index, der so ziemlich alle vornehmeren Zierpflanzen verdammt. Was bleibt denn schließlich noch übrig? Erster Grundsatz: was sich in die Suppe schnitzeln oder auf dem Markte mit Profit verkaufen läßt, tödelet niemals. Also Gemüse, das wäre das Ideal eines lebensfrohen Gartens.

Man glaube übrigens nicht, daß es sich beim Tödeln um bloße Interjektionen ohne weitere Folgen handelt. Erkundigen Sie sich bei den Gärtnern: die Scheu vor den vermeintlichen Gräberpflanzen führt zu thatsächlicher Ablehnung derselben, ja erreicht die Gewalt eines ängstlichen Aberglaubens. Gewisse Sträucher bleiben den Gärtnern unverkäuflich auf Lager, falls sich ihnen keine Gelegenheit bietet, sie auf dem Friedhof zu verwenden. Und gar nicht so selten trifft man Leute, die eine wahre Höllenangst vor einer Cypresse oder einem Säulentaxus bekunden. „Um alles in der Welt möchte ich das nicht in meinem Garten haben."

Nun vermag ich ja gar leicht sowohl die alle-

gorische Umdeutung immergrüner Sträucher nachzufühlen als auch die unangenehme Ideenverbindung, die sich bei demjenigen einstellt, welcher ein bestimmtes Blatt oder einen gewissen Geruch hauptsächlich oder ausschließlich bei nekrologischen Anlässen wahrgenommen hatte. Die Nebenumstände rufen eben die Hauptscene ins Gedächtnis zurück, folglich die Sargblumen und Friedhofbüsche den Tod. Denn daß der Gräbergeschmack einer Pflanze keineswegs einen direkten Anhalt in ihren Eigenschaften hat, also etwa in ihrer Farbe oder ihrem Geruch, sondern daß er ganz allein von außen durch unsere Erinnerungsvorstellungen hinzugetragen wird, darüber sind wir doch einig? Oder etwa nicht? Nun dann wollte ich Sie sofort überzeugen. Tödelet etwa einem von uns der Moschusgeruch? Im Gegenteil: er demimondelet, er rendez-wuselet. Fragen Sie dagegen einen Indienfahrer; der verspürt beim Moschusgeruch die Faust des Todes im Nacken. Folglich: nicht die besondere Geruchsempfindung an sich bestimmt die Vorstellung, sondern die zufällig sich damit verbindenden Gedächtnisbilder. Also, der kleine Gefühlschoc, der sich einstellt, wenn der Anblick oder der Geruch einer gewissen Pflanze die Erinnerung an ihre Verwendung bei Todesfällen wachruft, ist erklärlich und verständlich, ja in beschränktem Sinn sogar verständig, nämlich naiv-verständig, kindlich. Mehr oder weniger verspürt jeder auf seine Weise einen solchen unwillkommenen Erinnerungseindruck, nur daß ihn bei verschiedenen Menschen andere Gegenstände erzeugen. Mir z. B. tödelets, wenn ich einen Zahnarzt rieche, oder einen Chirurgen sehe oder von einer glänzend gelungenen Operation lese. Der Fehler beginnt, wenn dieser naive Eindruck, statt durch den nachfolgenden vernünftigen Gedanken, den Gedanken, daß die begleitenden Umstände an dem traurigen Ereignis unschuldig sind, korrigiert zu werden, die

Handlungsweise beherrscht, wenn eine sogenannte Gräberpflanze im Garten gemieden wird, oder was dasselbe ist, wenn ein Gesunder vor dem Anblick eines Chirurgen die Flucht ergreift. Dann wird die Geschichte einfach dumm. Oder ist es nicht dumm, herzlich dumm, deshalb auf die schönsten Gartenpflanzen zu verzichten, weil wir richtiger Weise die schönsten Gartenpflanzen auf die Gräber setzen? Warum setzen wir sie denn auf die Gräber? Damit die Gräber, statt einen trostlosen Anblick zu gewähren, das Bild blühenden Lebens erhalten. Und nun sollen die nämlichen Gewächse auf dem Friedhof lebeln, hingegen im Garten tödeln? Und aus Furcht vor dem Tödeln müssen unsere Gärten einen möglichst nordischen, frostigen, sauertöpfischen Stil bekommen? Mir scheint, wenn etwas tödelet, so ist es vielmehr das.

Nichts geeigneter, uns von den Grabesvorurteilen gegen bestimmte Sträucher gründlich zu heilen, als eine Reise von Nordeuropa nach Südeuropa. Da lernen wir erkennen, daß jede Pflanze an der nördlichsten Grenze ihres freien Vorkommens zum Kirchhofgewächs eingeschränkt wird. Mit anderen Worten: jeder Ort hat die Gartenpflanzen seines südlichen Nachbars als Gräberpflanzen. Oder, umgekehrt ausgedrückt, was hier für Gräberpflanzen gilt, das sehen wir, wenn wir uns um eine Nummer weiter nach Süden begeben, in den Gärten. Noch dem Elsässer tödelt der Buchs, aber nicht mehr dem Schweizer; die Lebensbaumcypresse tödelt dem Berner, nicht mehr dem Luzerner; dem Luzerner tödelt der Säulentaxus, nicht mehr dem Tessiner; dem Tessiner und teilweise auch dem Lombarden tödelt die Cypresse, aber nicht mehr dem Toskaner. Mit mehr Recht und Verstand als „es tödelt“ sollten wir daher beim Anblicke solcher Dinge im Garten rufen „es wärmelet“ oder „es südelet“. Hätten unsere Kirchhofempfindungen, hätten unsere abergläubischen Vorurteile

auch nur den mindesten Grund und Anhalt, so müßten ja Genua und Florenz längst ausgestorben sein, so müßten Lugano und Como den Eindruck trauernder Totenstädte machen. Machen sie einen solchen Eindruck? Warum aber machen sie ihn nicht? Weil unsere unheimlichen Ideenverbindungen sofort fröhlicheren den Platz räumen, sobald wir den Anlaß dazu erhalten, das heißt sobald wir unsere Kirchhofpflanzen überall massenhaft in den Lustgärten erblicken. Was ist mithin das Mittel, den anrüchigen Todesgeschmack unserer edlen immergrünen Büsche und Bäume abzustreifen? Sie in unsere Gärten zu setzen. Dadurch werden neue Ideenverbindungen, neue Vorstellungen, neue Erinnerungsbilder geschaffen, die den alten die Wage halten, bis sie endlich überwiegen. Warum tödelt uns der Buchs nicht wie unseren nördlichen Nachbarn? weil wir bei seinem Geruch zunächst an Bauerngärtchen und Sommerwirtschaften denken. Warum nicht die Rose, obschon wir sie auf Kirchhöfe pflanzen? Weil wir sie im Garten haben, weil wir sie sogar im Ballsaal antreffen. Warum nicht der Civilstandsbeamte, obgleich er doch bei Todesfällen unvermeidlich ist? Weil er ebenfalls Heiraten schließt und Geburten verzeichnet.

Wer also, dem Vorurteil trotzend, eine Kirchhofpflanze, sagen wir z. B. einen Säulentaxus (Fastigiata) oder, wo es das Klima erlaubt, eine Cypresse in seinen Garten setzt, thut hiermit ein verdienstliches Werk, indem er einmal seine Mitmenschen ermutigt und zugleich eine verfehmte, schöne Pflanze entsühnt. Es braucht nicht einmal einen sonderlichen Opfermut dazu, sondern bloß etwas Verstand. Denn so gefährlich, wie man sich das vorstellt, ist es nicht. Wohl möglich, daß einer vielleicht das Jahr darauf stirbt. Allein stirbt man etwa bei Salat und Schnittlauch nicht? obschon diese nicht im mindesten tödeln.

II. „Trauer- . . .“

Während es mit dem „Töbeln“ eine zwar unverständige, doch immerhin rührende, fast ehrwürdig unverständige Bewandtnis hat, vermag ich dem sentimentalen Trauer- und Thränenkatalog unserer Gartenbotanik nichts als ungemischten Ekel entgegenzubringen. „Trauerweide,“ „Trauercypresse“, „Trauerceder“, „Trauerrose“, „Thränenkiefer“ und hundert ähnliche elegische Namen einer mondsüchtigen Pflanzenlyrik — das heult nur so in den Registern. Was da von der Natur weichen Wuchs und schwere Äste hat, folglich hängendes Gezweig, wuchtige Gruppierung und Schleppe bildet, das muß sich einen weinerlichen Namen gefallen lassen. Sobald aber einmal ein Name dazu kommt, dann wird es schon sehr schwierig, sich die unnützen willkürlichen Nebenvorstellungen vom Halse zu halten. Es ist daher ebenso verzeihlich, wenn einer eine „Thränenkiefer“ oder „Trauerweide“ nicht in seinem hellen Garten sehen mag, als es unverzeihlich war, eine besonders langhaarige Kiefer oder eine üppig hängende Weide durch romanhafte Namen der Backfischsentimentalität zu denunzieren und hiermit zu degradieren. Denn an sich ist ja schon jede Symbolisierung einer Pflanze eine Erniedrigung derselben. Die Pflanze hat einen höheren Zweck in der Natur, als irgendwie gedeutet zu werden, nämlich Selbstzweck. Ihre wahre Bedeutung ist Leben und Leben ist ernst. Eine symbolische Umdeutung durch den Menschen hat neben dem Lebensernst der Pflanze nur den Wert einer Tändelei. Und nun gar solch eine läppische Umdeutung, welche einfach und plump den Sinn der gebeugten Haltung eines trauernden Menschen auf die Pflanze hinüberträgt. Das ist nicht mehr bloß Tändlei, sondern abgeschmackte Tändelei. Nicht auf den konfusen „Eindruck“, sondern auf den Ausdruck einer Pflanze kommt es an, was

sie bedeute. Eine langhaarige Kiefer bedeutet üppige, weiche Kraft, keineswegs Trauer. Eine Pflanze trauert, wenn sie die Spitze verliert oder sonstwie verkümmert.

Eine heitere Symbolik, wenn alles, was in der Welt zufällig abschüssig ist, wenn jeder Rain, jeder Mantel, jede Schleppe Trauer bedeuten müßte! Bedeuten vielleicht die Röcke unserer Damen, die Schleppen ihrer Ballkleider, auch Trauer, weil sie abwärts fallen? Wie möchte man denn, daß sie ständen, damit sie Munterkeit bedeuteten? Und unsere nordischen Hausdächer, das sind wahrscheinlich Trauerdächer? Und der Bart eines Pompiers, das Genienhaar eines Geigers, das sind vermutlich Thränenmähnen, weil sie nicht in die Höhe stehen? Spaß beiseite, ich sehe nicht ein, wieso das ungereimter wäre, als „Trauerweide“ und „Thränenkiefer“.

Ich möchte daher die Herren Gärtner bescheidentlich anregen, das Ihrige beizutragen, um der albernen Goldschnittsymbolik, die sich aus dem Kommissionsverlag in die Botanik hinübergeschlichen hat, zu steuern. Mit klaren Worten: Wo es jetzt in den Katalogen neben der lateinischen wissenschaftlichen Bezeichnung und neben dem deutschen Namen etwa noch lautet: „oder Trauer-“, „oder Thränen-“, da möchten sie, flehe ich, doch um des öffentlichen Geschmackes willen den sentimentalen Schimpfnamen einfach weglassen, damit er, so Gott will, endlich die verdiente Vergessenheit finde.

Wo ist die Winterlandschaft zu suchen?

Nehmen wir an, ein Westeuropäer, versehen mit den Augen eines Malers oder eines natursinnigen Dilettanten, reise anfangs Februar, wo im Norden strenge Kälte und fast beständiger Sonnenschein herrscht, gegen den 60. Breitegrad oder darüber hinaus und präge sich die dortige Winterlandschaft ein.

Da wird ihm zunächst gegenüber den heimischen Erinnerungen die Blässe und Eintönigkeit der Farbe auffallen. Der Himmel zeigt sich beim hellsten Sonnenschein nicht blau, sondern weißlich, wie mit Nebel bedeckt, so daß es oft schwer hält, zu unterscheiden, ob eine freie oder eine umwölkte Atmosphäre vorliegt. Unten auf der Erde ist alles ununterbrochen weiß, von der Sonne verglastet, aber nicht gemalt. Da giebt es kein Fleckchen braunen Ackers oder gelben Weges, keine Saat, kein dürres Blatt, keinen sprudelnden Brunnen, keinen laufenden Fluß; sogar der Wald färbt nicht, sondern liefert nur dunkle Flecken; ein Büschel Unkraut am Wegesrande würde wie eine Garteninsel sehnsüchtig bestaunt werden. — Außer der Farbe wird ferner unserem Beobachter etwas fehlen, wovon er sich zunächst kaum Rechenschaft geben wird, was ihm aber, sobald er es ins Bewußtsein gefaßt, für sich allein schon die Landschaft verleiden muß: es giebt im nordischen Winter keine deutlichen Schatten, vor allem keine Schlagschatten. Beim gleißendsten Sonnenschein wandeln die Menschen umher wie die Peter Schlemihl, indem ihre Dichtigkeit auf dem Schnee bloß eine hellgraue, kaum merkliche und schlecht abgegrenzte Trübung hinterläßt; ein gleichmäßiges Blendlicht umspielt die Gegenstände rund herum. Meine Beobachtungen in dieser Beziehung sind mir von einem hervorragenden

Physiker wissenschaftlich bestätigt und erklärt worden; das zerstreute Licht, so lautete seine Erklärung, die ich hier einfach wiedergebe, erreiche im Norden gegenüber dem direkten Sonnenlicht eine überwiegende Bedeutung. Was für einen Verlust aber das heißen will, eine Landschaft ohne markige Schatten, errät jeder Naturfreund.

Indessen haben wir es überhaupt mit Landschaften zu thun? Selbst das ließe sich für einen großen Teil des Nordens, nämlich für die sarmatische Ebene bestreiten. Ohne uns in eine Erörterung des schwierigen Begriffs einer Landschaft im ästhetischen Sinn des Wortes einzulassen, dürfen doch Gruppierung und Einheitlichkeit als wesentliche Grundbedingungen einer „Landschaft" gelten. Davon kann jedoch in vollkommen flachen Strichen, zumal bei unordentlicher Abgrenzung von Feld und Wald nur ausnahmsweise die Rede sein. Und zwar werden die Ausnahmen am ehesten im Sommer stattfinden, wo Farben und Düfte scheiden und vereinigen, und das mannigfache Himmelsbild mit den irdischen Flächen und Wellen Stimmungsverwandtschaften eingeht. Selbst die Poesie winterlicher Einsamkeit und Trübseligkeit verlangt die Anwesenheit irgend eines wärmern Motives, das wir in südlichen Schneelandschaften auf Schritt und Tritt, in nördlichen nur ausnahmsweise finden. — Endlich läßt auch noch die Zeichnung der Einzelheiten zu wünschen übrig. Unsere winterlichen Wälder bieten uns, abgesehen von ihrer Farbenpracht, schon durch die bloße Form ihrer entlaubten Äste eine Fülle von herrlichen Abwechslungen. Die gewaltigen Fichten und Edeltannen, die schlanken Pappeln, die mächtigen Stämme der Eichen und Buchen, dann wieder die unendlich verschiedenen Formen der Obstbäume, das alles erscheint demjenigen, der von Norden kommt, mitten im Winter wie ein Paradies. Dort bestimmen nur zwei ewig wiederkehrende Haupt-

gestalten den Wald: die traurige Birke, deren weißer Stamm in der allgemeinen Blässe der Umgebung natürlich nicht jene prächtige Kontrastwirkung hervorbringt, wie in unseren mitternächtigen Parkgängen, und die kümmerliche sibirische Tanne, deren Armseligkeit schon aus der nordischen Redensart hervorgeht, daß Tannenwälder keinen Schatten gäben. Kiefern, denen man auf sandigem Boden am ehesten in der Nähe von Wohnungen begegnet, sind schon erfreuliche Oasen und ein entlaubter Apfelbaum mutet uns wie eine Zierpflanze an.

Und nun vergleiche man damit unsere mitteleuropäische Schneelandschaft, zumal in Gebirgsgegenden! Der Schnee mag noch so tief liegen, an den Abhängen der Hügel und Berge leuchtet es von den Äckern in allen Tönen des Braun bis zum Gelb und Schwarz, grüne Saaten blicken hervor, die Buchen- und Eichenwälder prangen im wunderbarsten Rot, ein azurblauer Himmel schaut auf uns herab, blau sprudeln die Quellen und rinnen die Flüsse, während trägere Wasser in tausend herrlichen Motiven, unter welchen ein plötzlich erstarrter Wasserfall mit seinen Nadeln und Zapfen wohl das entzückendste sein mag, für einige Stunden oder Tage Brücken bilden. Die im grimmigsten Winter noch kräftige Mittagsonne malt die Landschaft mit Silber und Gold und tuscht die Schatten mit sammtenem Schwarz; sie erweist sich stark genug, nach den strengsten Nächten die obersten Schneedecken zu schmelzen und von den stattlichen Linden und Buchen den krystallenen Schneeduft wie Blütenregen herunterzufegen, untermischt mit wuchtigen Bescherungen, die uns oft plötzlich von sämtlichen Zweigen gleichzeitig zugedacht werden, den Atem vor kühler Wonne und diamantenem Glanz benehmend. Dazu endlich noch der majestätische Hintergrund der Alpen und das klassische Profil der

zunächstgelegenen Hügelkette, die durch den Schnee sich noch gewaltiger zu erheben scheint.

Von dem Reichtum an Schönheiten, welche eine Schneelandschaft in den österreichischen oder schweizerischen Voralpen dem Auge bietet, hat der Nordländer keine Ahnung, der Norweger nicht ausgenommen. Wer deshalb davon träumt, einen Winter im Norden zuzubringen, möge es eiligst thun, damit er die unabsehbaren ästhetischen Genüsse unseres Winters schätzen lerne; es sei denn, daß er im Norden dasjenige antreffe, was zwar in Wirklichkeit nicht dort ist, was jedoch sein Glaube mit hingebracht hat: ein keineswegs schwieriges, sondern recht gewöhnliches Kunststück. Der ästhetische Genuß einer Winterlandschaft, so lautet also meine Überzeugung, gerät am höchsten an der südlichen Schneegrenze, in den bewohnten Alpen.

VII.

Sprache.

Von der „singenden“ Aussprache.

Vor allem ist klarzustellen, daß das „Singen“ der Rede mit dem musikalischen Singen nicht das mindeste zu thun hat, auch nicht soviel, daß etwa musikalisch veranlagte Völker oder Menschen eine größere Neigung verspürten, in der Rede zu „singen“. Ganz im Gegenteil: es „singen“ am ehesten diejenigen, die nicht singen können. Die Italiener „singen“ nicht. Wenn Patti neben ihrer Gesangspartie ein paar Worte zu sprechen hat, so spricht sie diese Worte überaus kalt und nüchtern.

Es wird denn auch das „Singen“ der Rede nirgends als ein Vorzug, aber überall als ein Fehler betrachtet, weshalb jede Provinz mit Vorliebe dem Nachbarn „Singen“ zuschreibt, keine sich selber dazu bekennt.

Was versteht man nun aber eigentlich unter „singender“ Aussprache oder genauer unter singendem Tonfall?

Singen heißt nicht etwa die Musik des Tones, also die mathematisch genaue Beobachtung einer gewissen Tonhöhe; auch nicht der jähe Wechsel zwischen hohen und tiefen Tönen; auch nicht die Tonfolge im Dreiklang.

Das alles ist nicht Singen; es ist sogar das

Gegenteil des Singens. Der Slave, der bald in den höchsten Fisteltönen, bald im tiefen Brummbaß redet und ganze Sätze auf eine einzige Note stimmt, singt nicht. Der Süddeutsche und Schweizer dagegen, wenn er sich auch noch so monoton zwischen zwei naheliegenden Intervallen bewegt, singt. Nämlich unter Singen versteht man das Schwanken der Tonhöhe innerhalb eines einzigen Vokals und wäre die Schwankung noch so gering. Solch eine Schwankung entsteht aber, wenn der Sprechende einen Gefühlsausdruck in den Vokal legen will, in der Weise, daß er durch verschiedene Tonstufen das Gefühl versinnbildlichen möchte. Ein freudiges Ja, ein ärgerliches Nein durchläuft bei dem Süddeutschen eine ganze Tonskala; was einem Romanen, einem Slaven niemals widerfährt. Was thun denn diese in vorliegendem Fall? Sie verwenden das Tempo, die Tonstärke und die Tonhöhe, sie fügen erklärende Adjektiva hinzu, aber unter keinen Umständen werden sie von der einmal angeschlagenen Tonhöhe innerhalb des nämlichen Vokals hinauf- oder hinabgleiten. Nie werden Sie aus italienischem Munde ein no in so ausdrucksvoller Weise vernehmen, wie unser „nein“; es bleibt bei einem festen No. Sie können den Unterschied innerhalb des Deutschen selbst wahrnehmen: Schildert einer seine überstandenen furchtbaren Zahnschmerzen derart, daß er durch die Töne, die er in das a und u des Wortes „furchtbar“ legt, Eindruck zu machen versucht, dann singt er. Der andere, nicht Singende, verlegt zu demselben Zweck das ganze Wort „furchtbar“ in die höchste Fistelregion.

Dem Singenden wird seine Aussprache „gemütvoll“, die entgegengesetzte, rufende Redeweise eisig-kalt erscheinen. Und so verhält es sich auch in der That. Nichtsdestoweniger bedeutet das rufende Sagen eine höhere Stufe, weil es neben Stimmfestigkeit größere Selbstbeherrschung und Objektivität voraussetzt, weil

es ferner dem Zweck der Umgangssprache, das heißt der Verständigung, angemessener ist. Wir haben ja die Rede nicht um Gefühle nachzuahmen, sondern um Gedanken auszudrücken. Sprachmalereien und -Schauspielereien sind allemal primitive, naive Unternehmungen. Dazu kommt noch, daß der letzte Grund des Singens aus einer gewissen Schwerfälligkeit der Gedanken oder der Zunge stammt; man wirkt durch den Ton, weil das bequemer ist, als das Gefühl mittels ergänzender Worte auszudrücken. Demgemäß eignet das Singen den gemütlichen, etwas maulfaulen Provinzbewohnern, während die redegewandten Hauptstädte und die uralten Kultursprachen das kühlere, aber vornehmere Sagen, Rufen und Flüstern pflegen.

Zur Erlernung fremder Sprachen ist ein singender Tonfall der Muttersprache eines der allergrößten Hindernisse.

„Ohne es.“

Da lese ich in einem Nekrolog über die Wolter: „Aber das Theater besuchte sie regelmäßig. Ohne es war das Leben für sie kein Leben.“

Schön. Dahin sind wir also glücklich gelangt. „Ohne es“. Der Verfasser wollte natürlich sagen „Ohne dasselbe“, aber das wagte er nicht, weil er voraussah, kritische Prügel zu erhalten, wenn er sich das verfehmte Wörtchen, gegen welches seit einigen Jahren eine bissige Hetzjagd im Schwang ist, zu Schulden kommen ließe.

Nämlich es wird nachgerade eine förmliche Seuche. Einer nach dem andern springt auf die Kanzel, um

uns im gröbsten Prophetenton dieses oder jenes harmlose Wort der täglichen Sprache, das bisher jedermann unbedenklich gebraucht, verleiden, nein, verbieten zu wollen. Das fing, wenn ich nicht irre, mit „voll und ganz“ an, und frißt nun weiter, bis schließlich nichts als die vollsaftigsten Hauptwörter und Eigenschaftswörter im Satz stehen bleiben werden.

Ich will „voll und ganz“ nicht verteidigen, weine ihm auch keine Thräne nach. Immerhin, wenn Gottfried Keller jeden einen Esel nannte, der „voll und ganz“ schreiben könne, so erinnere ich mich eines berühmten Professors des Deutschen, der jeden einen Pfuscher hieß, der „nun aber“ schreibt. Gottfried Keller schreibt nun aber „nun aber“ mit wahrem Behagen: ist er „nun aber“ deshalb wirklich ein Pfuscher? Also bitte, etwas weniger zuversichtlich! Ich mache mich anheischig eine Unmenge armer kleiner hilfloser Hilfswörter zu bezeichnen, die man mit gutem pedantischen Willen „Unsinn“ und mit guter pädagogischer Grobheit Eseleien nennen kann. In der That, wenn das so weiter geht, wer steht uns dafür, daß nicht irgend ein Eiferer nach zehn oder zwanzig Jahren Anstoß an dem Worte „auch“ oder „plötzlich“ oder „damit“ nimmt, und dann in wütendster Stimmung nachschnüffelt, wie oft einer von uns das scheußliche Wort verübt habe.

Gegenwärtig ist es namentlich das unglückliche „derselbe“, das da herhalten muß. Ich habe mich schon lange darauf gefreut, was für verblüffte Mienen die Herren schneiden werden, wenn sie endlich vor die Thatsache stoßen, daß unsere allerersten Dichter das Wort „derselbe“ mit Vorliebe gebrauchen. Die Thatsache steht fest, Goethe, Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer haben sich nicht im mindesten besonnen „derselbe“ für „er“ und „dasselbe“ für „es“ zu setzen. In meiner Naivität zog ich daraus den Schluß, wenn Sprachmeister ersten Ranges

ein Wort gerne in den Mund nehmen, so werde das Wort wohl kein so sträflicher Unsinn sein. Es scheint, daß dieser Schluß unrichtig ist. Wie wir neuestens in einer Abhandlung lesen konnten, soll zwar einerseits an sich das Wort „derselbe" allerdings ein unverzeihlicher Unsinn sein, dagegen soll es anderseits wieder einen Beweis für die Genialität Gottfried Kellers abgeben, daß er das unsinnige Wort benützte. Wenn das nicht byzantinische Scholastik ist, was ist byzantinische Scholastik? Entweder oder. Entweder ist „derselbe" wirklich ein scheußliches unverantwortliches Wort, dann muß man sagen: es bleibt zu bedauern, daß Gottfried Keller seinen Stil damit verunstaltet hat, oder man muß sagen, es kann nicht so schlimm mit diesem papiernen Wort stehen, da es Gottfried Keller gebraucht hat, mit dessen Sprachgefühl es doch nicht so übel bestellt war. Von Wahrheiten, hinsichtlich deren (o weh! hinsichtlich, das ist auch verpönt, wenn ich mich nicht täusche) es ein Beweis von Größe sein soll, wenn man sie umstößt, will ich überhaupt nichts wissen. Ich sage mir, es kann möglicherweise auch ein Beweis von Gedankengröße sein, wenn wir diese ganze Prophetenweisheit für nichts achten.

Woher haben wir denn das Wort „derselbe"? Wer hat dieses Wort in den papiernen Stil eingeführt? Etwa Kaufleute, Richter, Großräte, Advokaten, Kanzlisten und ähnliche Sprachmörder? Durchaus nicht, sondern unsere Professoren und Sprachgelehrten. Wackernagel vor allem, der große Germanist, der doch auch Deutsch konnte, war ein beredter Fürsprecher des nun so angefeindeten Wörtchens. Wackernagel lehrte: Jedes persönliche Fürwort, das sich nicht auf das Subjekt bezieht, darf, und wenn Subjekt und Objekt dasselbe Genus haben, muß mit derselbe vertauscht werden. Ferner: Jedes „es" ohne Ausnahme, das nicht unpersönlich ist (es regnet),

sondern sich auf ein Ding oder eine Person bezieht, muß in „dasselbe“ verwandelt werden. „Ohne es“ hätte er als einen haarsträubenden Fehler mit zwei Ausrufungszeichen versehen. Und mit Recht. Denn „ohne es“, ist nicht deutsch. Das Volk sagt „ohne ihns“, der Gebildete „ohne dasselbe“. Und jetzt plötzlich soll es ein sträflicher Unsinn sein, das Wort derselbe nur in die Feder zu nehmen?

Weil das Wort den Ton verloren hat, also „enklitisch“ geworden ist, deshalb müßten wir es verpönen? Nun, das Volk der vollkommensten Sprache, nämlich die Griechen, hatten eine wahre Vorliebe für enklitische Ausdrücke. Weil drei unbetonte Silben aufeinanderstießen, deshalb wäre es ein „Monstrum“? Erlauben Sie mir, etwas anderes ein Monstrum zu nennen: die gänzlich willkürliche Behauptung unserer Grammatiken, es gebe in keiner Sprache mehr als zwei unbetonte Silben nacheinander und könne keine geben. Die slavischen Sprachen haben fünf unbetonte Silben hintereinander. Ein Franzose gleitet mitunter über einen ganzen Satz ohne Ton, um nur eine einzige Silbe zu betonen.

Im Gegenteil. Weil „dasselbe“ drei unbetonte Silben hat, bedeutet das Wort einen Fortschritt in der deutschen Sprache, ein Hoffnungszeichen, daß endlich auch der Deutsche, gegenwärtig noch der schlechteste Sprecher von ganz Europa, lerne, sich geläufig in fließender Rede auszudrücken. Denn die Vorherrschaft des logischen Satztones über den einzelnen Wortton ist ein Fortschritt. Wie denn auch die besten Sprachen und Sprecher den Wortton dem Satze unterordnen, also zur Enklitik neigen: Griechen, Franzosen und Slaven. Also gerade weil „derselbe“ gegen eine absurde Behauptung unserer Grammatik verstößt, müssen wir es heilig hüten, als einen Protest gegen Aberwitz.

* * *

Es ist übrigens nicht das einzelne Wort „derselbe“ oder „welcher“, noch irgend ein anderes, das mich dermaßen rührte, daß ich es verteidigen muß, es ist vielmehr die ganze Richtung, die darauf hinzielt, aus unserer Prosa das „Überflüssige“, das sogenannte „Blasse“, „Papierene“, „Exakte“ oder, wie man ehedem sagte, das Abstrakte zu entfernen. Eine Richtung, die bereits dahin gelangt ist, wie ich aus einer Besprechung entnehme, mit dem „obschon“ und „ungeachtet“ Krieg anzubändeln. Als ob nicht eine Konzessivpartikel eine ideale Erbschaft wäre, die unendliche Geistesarbeit voraussetzt, als ob nicht ein einziges „obschon“ den Europäer vom Neger unterschiede, als ob nicht ein logischer Satzbau Krieg und Blutvergießen wert wäre, so gut wie Religion und Moral!

Wer hat denn die meisten „farblosen“, „blassen“, „papierenen“ Wörtchen im Satzbau? Die Griechen! Und wer unter den Griechen am meisten? Die Athener. Möchten Sie wie die Schulbuben etwa auch die „men“ und „de“ und „te“ und „ge“ und „gun“ aus dem griechischen Satze wegschneiden? Oder betrachten Sie vielleicht die hebräische Wortklotzerei für vollkommener als den griechischen logischen subtilen Satzbau? Das Hebräische, das so wenig „farblose“ Wörtchen hat, daß es nicht einmal „weil“ von „obschon“ unterscheiden kann, daß man nie mit Sicherheit weiß, ist von der Vergangenheit oder von der Zukunft die Rede? Das wäre also euer Ideal?

Aller Fortschritt des Menschengehirns geschieht nicht durch Poesie und Bildlichkeit, denn hier giebt es keinen Fortschritt, sondern durch Geist, und Geist ist Abstraktion, so sehr, daß am Abstraktionsvermögen sich die Geisteshöhe ermessen läßt. Zuerst und zu oberst kommt der Verstand. Eine Prosa, in welcher nicht der Verstand, mithin die Logik, mithin die Par-

tikel, mithin das papierene Wort die Herrschaft führt, ist möglicherweise eine poetische Mißgeburt, ist aber niemals eine gute Prosa.

Zu dünn ist euch der papierene Stil? Ich weiß etwas, das noch viel dünner ist als das dünnste Fließpapier und doch kein Unsinn: der Gedanke.

* * *

Wie das Volk spricht, so sollten wir schreiben? Ja, wie spricht denn das Volk? „Poetisch", das will sagen bildlich im Wort, kräftig im Ausdruck, dagegen einförmig im Satz und über die Maßen unbeholfen im Satzgefüge. Wer geläufig redet, spricht in Aphorismen, wer mühsam oder ungern, in Interjektionen, hingeworfenen Satzstummeln, verdeutlicht durch Geberden, vervollständigt durch unartikulierte Laute. Manchem genügt wohl auch ein halbes Dutzend Schimpfwörter für einen halben Tag, die vielleicht an sich recht kräftig und poetisch sein mögen. So oder so, Periodenbau, Unterordnungen, feinere logische Abstufungen giebt es da nicht.

Das ist nun alles schön und gut, es reicht für den täglichen Hausgebrauch glänzend aus. Aber wenn nun dasselbe mundgewaltige Volk zusammenhängend in erzählender oder gar in begründender Weise reden soll, also z. B. vor Gericht? Was giebt es dann für ein hilfloses Gestakel! Und warum hilflos? Weil dem Volk fehlt, was der Sprachgebildete hat: nämlich Übung in logischer Entwickelung des Gedankens, in der Ordnung und Verbindung der Sätze.

Die Herren haben etwas läuten hören, wissen aber nicht was. Wer soll schreiben, wie das Volk spricht? Wer soll sich einer bildlichen markigen Sprache befleißen? also alles Blasse, Abstrakte, Papierne wie Gift meiden? Der Dichter, der Prosa dichtet. Also der Erzähler hohen Stils, der Novellist u. s. w.

Daß diese Art Prosa jedoch nur eine Scheinprosa ist, nichts anderes als eine verkappte Poesie, daß sie deshalb nach dem poetischen, nicht nach dem prosaischen Reglement marschiert, folglich die Gesetze der litterarischen Erzählungsprosa nicht auf die echte Prosa übertragen werden dürfen, sondern das was hier eine Tugend ist, dort zum Fehler wird, dieses Geheimnis ist ihnen scheint's noch nicht verraten worden. Die ächte Prosa, die Prosa des Gedankens hat ihre eigenen Stil- und Sprachgesetze: Diese lauten: Klarheit und abermals Klarheit. Dann noch einmal Klarheit, hierauf logische Gliederung, endlich Flüssigkeit. Hier heißt es nicht: schreibe wie man spricht, sondern umgekehrt: sprich wie man schreibt; schreib wie man denkt und denke wie dich's der Verstand lehrt.

Zur Fremdwörterfrage.

Wie bekannt, ist in Deutschland seit Jahren eine Bewegung zur Reinigung der deutschen Sprache von überflüssigen Fremdwörtern im Gange; eine eigene Verbindung hat sich zu diesem Zwecke gebildet, eine regelmäßig erscheinende Zeitschrift sucht die Sache dem Volke ans Herz zu legen; die Obrigkeit leiht ihr ihre Gunst und starke Mithilfe, so daß gegenwärtig wohl kaum ein Fach oder ein Geistesgebiet gänzlich von diesem nationalen Streben unberührt geblieben ist.

Stellen wir uns nun auf den unparteiischen Standpunkt eines Beobachters, den die Sache praktisch gar nichts anginge, so werden wir wohl kaum zaudern, die Bestrebungen der deutschen Sprachreiniger im großen und ganzen gut und vernünftig zu heißen.

Denn ein Besen that weiß Gott not, das wird jeder bestätigen, der die norddeutsche Umgangssprache an der Quelle zu kosten Gelegenheit hatte, und der sich darüber klar geworden ist, aus welchen Beweggründen die Bescherung stammte. Die Mehrzahl der Fremdwörter verdankt ja ihre Aufenthaltsbewilligung in der deutschen Sprache keineswegs, wie die Gegner glauben machen wollen, einem logischen Bedürfnis, einer Begriffsnot, einer Wortarmut, sondern vielmehr der schmählichen, abgeschmackten Prahlsucht. Gewisse Stände dünken sich vornehm, wenn sie französische, andere, wenn sie lateinische Brocken zum besten geben; nicht um ein feineres Verständnis zu vermitteln, sondern im Gegenteil, um womöglich gar nicht verstanden zu werden, reden sie in Zungen; denn nicht verstanden werden, halten sie für gleichbedeutend mit einer Auszeichnung. Die Überhebung, mit welcher andere Völker dem Fremden begegnen, übt der Deutsche an seinen Volks- und Sprachgenossen; das gehört zu seinem Nationalvergnügen. Der Russe ist stolz darauf, daß einzig er die lateinischen Abstraktworte, das Gemeingut der übrigen europäischen Völker, nicht braucht, weil er die zartesten Begriffe aus eigenen slavischen Wurzeln zu bilden versteht; der Franzose verleiht jedem Fremdwort, das nicht der lateinischen Mutter- oder der griechischen Tantensprache entstammt, eine verächtliche Nebenbedeutung: der Deutsche umgekehrt hält das geliehene Wort stets für das vornehmere. Die verdiente Strafe für eine solche Gesinnung liefert der Humor der Weltordnung, indem er die gelehrtthuerische Prahlerei der Unwissenheit überführt und der Lächerlichkeit überantwortet. Denn ohne die plumpsten Fehler hinsichtlich der Betonung, der Aussprache und der Sprachregeln geht es an denjenigen Orten, wo Fremdwörter als Verzierungen betrachtet werden, niemals ab, zumal wenn es sich um französische Brocken handelt. Der Berliner Ovisier und

Portiö, der deutsche Zalóng, die Chansonette (statt Chanteuse), die Balleteuse (statt Ballerine), die table d'eau und unzählige andere Beispiele geben dafür Zeugnis. Jedes französische Wort muß schon deswegen ohne Ausnahme und ohne Gnade und Barmherzigkeit aus der deutschen Sprache entfernt werden, weil der Deutsche unvermeidlich bei diesem Anlaß wenigstens einen, meistens drei Fehler und obendrein allerlei Tonabscheulichkeiten begeht.

Mit den lateinischen und griechischen Fremdwörtern verhält es sich scheinbar besser, doch nur deshalb, weil dem überlieferten Sinn und der einmal angenommenen Aussprache kein lebendiges Muster gegenübersteht. Wer jedoch darum meinen sollte, die Benützung dieser Brocken hätte nichts auf sich, die Verpönung derselben entspringe lediglich einer puristischen Schrulle, dem empfehle ich zwar nicht weitläufige Abhandlungen zu lesen, wohl aber zwei Proben an sich selbst anzustellen. Schreibt mein Leser selbst, so versuche er es einmal, Neugier halber, einen seiner rasch hingeschriebenen Aufsätze nachträglich von allen Fremdwörtern strengstens zu reinigen. Das wird ihn gewiß sauer ankommen und nicht überall wird es gelingen; allein unter zehn Fällen gelingt es sechs oder sieben Mal. Vergleicht er dann den solchermaßen veränderten Aufsatz mit dem frühern, ursprünglichen, so wird er zu seiner mehr oder weniger großen Überraschung unfehlbar den Eindruck erhalten, daß der letztere nicht bloß sauberer, sondern zugleich vornehmer, klarer und eigentümlicher, ich meine, die Ansichten und den Charakter des Verfassers treuer widerspiegelnd lautet. Das kommt daher, daß die Fremdwörter Gemeinplätze sind, Redensarten, aber nicht Gedanken bedeutend und mindestens drei bis vier ähnliche, doch verschiedene Begriffe verschwommen bezeichnend. Darum eben wird uns die Verdeutschung so schwer, weil sie den Geist nötigt, aus dem ver-

schwommenen Nebel den genauen Gedanken herauszulesen, weil sie ihn zur Wahl zwischen mehreren Ersatzwörtern zwingt, welche natürlich niemals vollständig dem Fremdwort entsprechen können, da sich um das Fremdwort durch den täglichen Gebrauch allerlei unklare Begriffsbeimischungen angehäuft haben. Ich möchte das Fremdwort mit einer Münze vergleichen, deren Inschrift niemand mehr liest, an deren zweifelhafter Überkrustung jedoch die Spuren von jedermanns Händen wahrnehmbar bleiben. Ein solches Geld mag einem durch Gewohnheit vertraut werden, dasselbe ist auch ohne Zweifel wohlfeiler, bequemer und leichter erhältlich, allein die Zumutung an den Schriftsteller, edles Gold auszugeben und sein eigenes Bild deutlich darauf zu prägen, ist für ihn eben so ehrenvoll wie heilsam. Eine mit Fremdwörtern gespickte Schreibart wird schwerlich eigenartig und ursprünglich sein.

Dies der erste Versuch. Nunmehr der zweite, noch einfachere. Wer nicht selbst schreibt, der nehme auf Geratewohl einige deutsche Bücher aus den letzten Jahrhunderten oder auch Jahrzehnten vor. Dabei wird er, wenn er seine Eindrücke aufmerksam prüft, folgendes Ergebnis finden: Die darin enthaltenen deutschen Worte, die heutzutage nicht mehr gebräuchlich sind, werden ihn mitunter befremden, andere Male etwas bäuerlich anmuten, so daß er über dieselben freundlich lächelt, wie man über die Einfalt eines ungelenken Kindes lächelt, weit häufiger jedoch werden sie seine unmittelbare Zustimmung gewinnen, so daß er den alten Schriftsteller darum beneidet und vielleicht gar unbewußterweise sie ihm ablernt. Der Gesamteindruck des außer Gebrauch gesetzten deutschen Wortschatzes bleibt derjenige der Kraft und Ursprünglichkeit, etwa einmal auch der Unbeholfenheit, doch nicht derjenige des Alters und des Moders. Sobald dagegen ein einziges Fremdwort, das wir

heutzutage nicht mehr anwenden, aus dem Satz ins Auge sticht, nimmt sich dasselbe jetzt so über die Maßen wunderlich aus, daß wir hell auflachen müssen. Das ist nun Zopf, das ist alt, das ist geschmacklos. Vollends ein mit Fremdwörtern durchspickter Stil aus früherer Zeit scheint uns in das fernste rohe Mittelalter zu versetzen, obwohl das Buch vielleicht nicht hundert Jahre alt ist. Man vergleiche nur Hallers Briefwechsel mit demjenigen Lessings: Haller scheint aus fernen Jahrhunderten zu uns zu sprechen, während Lessing sich so frisch ausnimmt, als hätte er gestern geschrieben. Auch Luthers Bibelübersetzung verdankt ihre unvergängliche Jugend nicht zum wenigsten der kühnen Verdeutschung des unmöglichsten Tohuwabohu; an Berechtigung, einige zehntausend hebräische Sprachbildungen stehen zu lassen, „weil die Verdeutschung den Sinn nicht vollständig wiederzugeben vermöge", hätte es ihm wahrlich nicht gefehlt. Eine zweite Hauptwahrheit lautet mithin folgendermaßen: Wer ohne jedes Bedenken oder gar mit Behagen Fremdwörter in seinen Stil sät, wird zwar bei seinen Mitlebenden möglicherweise den Schein hervorragender Schulbildung gewinnen, dafür aber ohne jeden Zweifel bei der Nachwelt das Urteil der Barockheit eintauschen. Und zwar, wohlverstanden, bereits bei der nächsten Nachwelt, denn Fremdwörter veralten unglaublich rasch, kaum weniger rasch als die Mode, weil an die Stelle der einstigen Lieblinge andere gesetzt werden.

Fremdname und Orthographie.

Wenn ich im Italienischen Kokodrill statt Krokodill, Politeama statt Polytheama als Regel zurecht bestehen sehe, wenn ich Antitheater für Amphitheater

sprechen höre, so überkommt mich eine barbarische, aber innige Seligkeit. Da ist nun ein Volk, das systematisch alle griechischen th und ph, deren Vernachlässigung uns in der Schule wie eine Todsünde gegen den heiligen Geist der Kultur dargestellt wurde, einfach in t und f vereinfacht. Und dieses Volk ist dasselbe, welches uns den Geist der antiken Kultur wiedergeschenkt hat. Es scheint also, daß die pünktliche Nachschreibung griechischer Namen und griechischer Geist doch etwas weiter voneinander entfernt sind, als unsere humanistische Scholarchie aus dritter Hand meint. Die Fehler einer Generation werden zu Regeln für die Nachkommen; wir strafen den Gymnasialschüler, welcher „Xerxes" oder „Ahasverus" unrichtig schreibt, während diese Worte doch ihrerseits nichts anderes sind als griechische und lateinische Verballhornungen persischer Namen. In griechischem Geist handelt der, welcher sich um die Rechtsprechung und Rechtschreibung fremder Namen einen Kuckuck kümmert.

Es stände besser um unsere deutsche Sprache, wenn sie wieder wie ehedem und wie das Italienische von heute den Mut und die Kraft besäße, unbekümmert um die Gelehrtheit, die Fremdwörter barbarisch, aber mundgerecht zurechtzustutzen. Schreibe ich dagegen „Bacchus" und „Sappho", nachdem die deutsche Sprache schon glücklich über diese alphabetischen Ungeheuer weggeschritten, so mache ich mich einfach des Dünkels schuldig. „Seht es und hört es, Ihr Völker, ich weiß, daß im Griechischen noch ein k vor dem ch und ein p vor dem ph gestanden hat." Eine wichtige Weisheit! und eine feine Überlegenheit! Da thut mir die italienische „Sinfonie" in der Seele wohl, welche zwar zwei schauerliche orthographische Schnitzer enthält, aber der Welt die Instrumentalmusik geschenkt hat.

VIII.

Volk und Mensch.



Das Epigonentum, seine Gefahren für Gehirn, Nieren und Rückenmark, seine Diagnose und Heilung.

(Vortrag.)

Sie kennen alle die übliche Erklärung des Epigonentums, ich meine der Thatsache, daß unmittelbar hinter einem glänzenden Aufschwung der Litteratur ein schroffer Niedergang stattzufinden pflegt. Die Natur soll sich „gleichsam“ durch die „Überanstrengung“ „erschöpft“ haben und einer Erholungspause bedürfen, wie ein Acker, der nach überreichen Erntejahren eine Zeit brach liegen muß.

Allein abgesehen davon, daß die Natur nicht wie ein Acker an endliche Vorräte gebunden ist und daß eine Kraft wie das Genie nicht mit Stoffen verglichen werden kann, abgesehen ferner davon, daß eine Natur, die sich „gleichsam erschöpft“, eine etwas bleichsüchtige Vorstellung ist, welche zu der bekannten robusten Konstitution der Wirklichkeit nicht wohl stimmt, bleibt es noch fraglich, ob die Hervorbringung vollkommener Geschöpfe mehr Naturkraft verbrauche als die Hervorbringung unvollkommener. Ich habe nie gehört, es müßten nach einigen Adlern von außerordentlicher Spannweite lauter geringe anrücken oder nach einer Reihe von auffallend schönen Frauen lauter häßliche,

der Erholung wegen. Und wenn denn ein einziger Shakespeare oder ein paar Schiller und Goethe die Natur erschöpften, wieso findet sie Kraft, während dreier Jahrhunderte ununterbrochen Maler und Musiker ersten Ranges zu erzeugen? Das ließe höchstens schließen, ein einziger Dichter wöge Dutzende von Malern und Musikern auf, wofür sich unsere geehrten Herren Kollegen höflich bedanken werden.

Oder kommen wir vielleicht mit dem Bilde nationaler Erschlaffungsperioden der Sache näher? Also mit dem beliebten Gleichnis, ähnlich wie die Pflanze bekunde jedes Volk Wachstum, Reife, Niedergang und Tod? Indessen, hat denn jemand ein Volk entstehen oder sterben sehen? Es giebt der Geschichtsschreiber genug, und nicht von den schlechtesten, welche die Möglichkeit bestreiten, daß ein Volk untergehe. Was aber nicht untergeht, das hat auch keine organische Entwicklung. Überhaupt ist die Welt viel zu jung, als daß wir eine Naturgeschichte der Völker entwerfen dürften: wir kennen auch nicht ein einziges zuverlässiges Naturgesetz über das Leben der Nationen. Auf dem Felde des Nichtwissens aber läßt sich zwar ein prächtiger Strauß von rhetorischen Blumen, schwerlich jedoch die bescheidenste Frucht der Erkenntnis pflücken.

Lassen wir die Gleichnisse. Denn mit Gleichnissen, wo es sich darum handelt, einen verwickelten Thatbestand zu erklären, hat es eine invalide Bewandtnis: wenn sie zuweilen hinken, so schielen sie immer. Wir müssen uns also schon die Mühe nehmen, ehrlich und rechtschaffen zu denken.

* * *

Die unendlich vielfältigen Bedingungen, welche zur Entstehung einer litterarischen Größe gehören,

lassen sich in drei Hauptgruppen ordnen: die angeborenen Fähigkeiten, die persönliche Selbstthätigkeit und die äußern Einwirkungen.

Von diesen pflegt, beiläufig bemerkt, die zweite Gruppe weit unterschätzt zu werden: Die Autobiographien der Dichter belehren uns, daß unsägliche Summen von Leiden und Anstrengungen vorangegangen sein müssen, ehe die Seele denjenigen Zustand erreicht, in welchem etwas Ewiges zu gelingen vermag, und wäre es der kleinste Vierzeiler. Doch das kümmert uns hier nicht. Es fragt sich: Welches ist die historisch veränderliche Ziffer? Und da kann die Antwort nicht verschieden lauten: es ist die dritte Gruppe: also die Summe der Rückwirkungen der Zeitgenossen auf den Dichter. Sämtliche übrigen Bedingungen sind zwar selten in zureichendem Maße vorhanden, doch die Möglichkeit ihres Vorhandenseins ist jederzeit gegeben.

Nun wird gerade gegenwärtig der Wert der zeitgenössischen Einwirkungen überaus hoch angeschlagen: Soll doch der Dichter geradezu das „Produkt seiner Zeit" sein.

Diese Ansicht hat etwas Verführerisches. Es ist angenehm, wenn einer nichts kann und nichts ist, behaupten zu dürfen, die Zeit sei daran schuld. Auch ist es erhebend für die Zeitgenossen, sich als Aktionäre an einem internationalen Kompagniegeschäft zur Gründung von Dichtern zu fühlen.

Anderseits liegt wiederum etwas Unerbauliches in der Vorstellung, als wäre der Dichter eine schleimige Seequalle, welche je nach der Umgebung bald grün, bald rosenfarbig schillert und in welcher jeder vorübergehende Zeitgenosse den Eindruck seiner Finger zurücklassen kann. Auch kommt schließlich der Dichter, der nur der Spiegel seiner Zeit ist und wieder seiner Zeit den Spiegel vorhält, doch gar zu optisch heraus.

Wenn ich daher von bangen Zweifeln gepeinigt werde, ob der Dichter das „Produkt seiner Zeit" sei, so bin ich hingegen heilig davon überzeugt, daß die Verpfuschung des Dichters das Produkt seiner Zeit ist. Und hierin liegt kein Widerspruch, denn das Experiment, daß einer zwar nichts produzieren, wohl aber etwas verpfuschen kann, gelingt nicht so selten. Die Verpfuschung des Dichters samt der Dichtkunst nun pflegt systematisch, wenn schon unbeabsichtigt in solchen Zeiten zu geschehen, welche unmittelbar den sogenannten „klassischen" folgen, also in den epigonischen. Ich stelle den Satz auf: „In epigonischen Zeitaltern fehlt nicht das Genie, sondern eine ausnahmsweise ungünstige Geistesbeschaffenheit der Zeitgenossen erstickt es." Oder, mit anderen und genaueren Worten: Das Epigonentum beruht weder auf einer Erschöpfung der Natur, noch auf einer Erschlaffung der Nation, das Epigonentum ist vielmehr eine umsonst, auf sträfliche Weise acquirierte Krankheit. Diese Krankheit aber entsteht, sobald eine Nation beharrlich rückwärts denkt und rückwärts fühlt. Was für eine Unsumme von Unheil hierdurch über eine Litteratur hereinbeschworen wird, dies Ihnen Punkt für Punkt zu zeigen, mögen Sie mir erlauben.

* * *

Es giebt zweierlei Perioden in der Litteraturgeschichte: vorwärtsschauende und rückwärtsschauende. Seitwärts blickt der Mensch niemals, weil er sonst zugleich emporblicken müßte, eine Geberde, die ihm von jeher wider den Strich gegangen ist. Man lebt entweder im Bewußtsein einer litterarischen Morgenröte oder einer litterarischen Abendröte, niemals im Bewußtsein des Mittagglanzes. Die Konjugation der Völker kennt bloß ein Imperfektum und ein Plusquamperfektum, kein Präsensperfektum. Klassiker

hat es zu keiner Zeit gegeben, es hatte bloß solche gegeben. Um Werke, welche sofort nach ihrer Veröffentlichung für klassisch gelten, steht es bedenklich; es sind diejenigen, welche am ehesten veralten, und wenn ein Dichter bei Lebzeiten ein Klassiker heißen will, so muß er sich selber überleben.

Von diesen beiden Perspektiven nun, der Perspektive nach vorn und der Perspektive nach hinten, ist die erstere unstreitig die natürliche, weil man dahin schauen muß, wohin man sich bewegt. Die Menschheit bewegt sich aber nicht rückwärts, ins Bekannte, sondern vorwärts, ins Unbekannte. Ja, die Geschichte lehrt uns, daß sogar das Außerachtlassen der Vergangenheit nicht im entferntesten diejenigen Einbußen mit sich bringt, die man befürchten sollte. Mit den frivolen Griechen beginnt Europa. Pietätsvolles Sichversenken in die Vorzeit ist ein Charakterzug orientalischer Kultur; das hervorragendste Kennzeichen europäischer Kultur ist der Zukunftsmut.

Wenn nun ein Zeitalter vor staunender Bewunderung täglich und stündlich nach seinen Klassikern zurückblickt, so entsteht zunächst eine Verschiebung der natürlichen Verhältnisse zwischen den geistigen Mächten, indem die Poesie in den Vordergrund des nationalen Bewußtseins rückt. Dies scheint auf den ersten Blick lauter Gewinn, ist es jedoch keineswegs. Es giebt Geistesbethätigungen, welche dann am besten gedeihen, wenn sich niemand um sie kümmert; und je länger ich die Erfahrung prüfe, desto mehr kräftigt sich meine Überzeugung, daß die Poesie hierzu gehört. Ein Beispiel: Jedermann weiß, was die Griechen für die Poesie bedeuten. Nun, bei den Griechen stand keineswegs die Poesie im Vordergrunde des Bewußtseins und der Sorge, sondern Politik, Handel, Wirtschaft und die virtuose Ausbildung des Verstandes: die Sophistik. Worauf

beruht das? Es beruht darauf, daß verständige, praktische, nüchterne Denkungsart Gesundheit eines Volkes bekundet und daß unter gesunden Verhältnissen sämtliche Dinge am besten geraten, die Poesie mitinbegriffen. Nicht wo man den Dichter am höchsten schätzt, sondern da, wo man ihn vernachlässigt, leistet er das Beste. Er braucht eben weder Aufmunterung noch Anregung. Seine Aufmunterung ist der innere Zwang und seine Anregung das Leben. Je reicher, je kräftiger, je vernünftiger sich dasselbe vor seinen Augen abwickelt, desto besser. Es ist auch ersprießlicher, als Mensch unter Menschen herumgewürfelt und meinetwegen sogar ein bißchen mißhandelt zu werden, als mit halbgöttischen Vorrechten und halbäffischen Ansprüchen ein langhaariges Lorbeerbewußtsein mit sich spazieren zu führen. Es verhält sich mit der Poesie wie mit dem Glück: das sicherste Mittel, sie zu verfehlen, besteht darin, sie zu erstreben. Geht hingegen ein Geschlecht seiner Pflicht und seiner Arbeit nach, so stellt sich die Poesie von selbst ein, denn das Material dazu ist ewig vorrätig.

Durch den Glanz des Klassikerruhms wird ferner die Jugend einer Nation geblendet wie Käfer durch die Lampe und zu massenhafter, unglückseliger, dummdreister Nachahmung verlockt. Begreiflich, da der Dichterruhm zugänglicher scheint, als jeder andere, selbst als der Künstlerruhm. Es wird nicht so leicht jemand einfallen, zum Geburtstage seines Vaters eine vierstimmige Fuge in Cis-Moll zu komponieren oder zum Polterabend seiner Schwester die Anbetung der drei Könige auf Glas zu malen. Falls daher keine gebieterischen Hemmnisse dazwischen treten, wird eine Unmasse von Unberufenen die Litteratur unsicher machen. Gebieterische Hemmnisse nun erheben sich in den romanischen Ländern, weil dort die sprachlichen Anforderungen an den Dichter derart sind, daß der Dilettant gern oder ungern die

Finger davon lassen muß. Darum treffen Sie z. B. in Frankreich so wunderselten ein Gedicht in Zeitschriften, darum hat dort der Dichtername seinen vollen Ehrenklang behalten, darum hören Sie niemals einen Franzosen über den Dichter spötteln, niemals, selbst nicht in Witzblättern.

Bei uns im Gegenteil erscheint der Zugang zur Poesie bequemer, als dies anderswo der Fall ist und als es jemals zuvor der Fall gewesen ist. Die Ursachen hiervon ließen sich nennen und aufzählen, die Folge aber ist, was wir wissen und leiden. Im Grunde dürfen wir uns nicht allzu bitter beschweren, denn wer von der Volkspoesie ausgegangen ist, muß es hinnehmen, wenn das ganze Volk sich gütigst an der Poesie beteiligt. Daß jedoch durch die verdankenswerte Kollektiv-Mitarbeit der Poesie ein zweifelhafter Dienst geleistet wird, darüber sind wir alle einig:

Die Masse des Untüchtigen raubt dem Tüchtigen Platz, Luft und Licht. Die Bereitwilligkeit der Aufnahme, tausendmal getäuscht, versagt schließlich oder schlägt gar in höhnische Zweifelsucht um, worunter der junge Meister nicht weniger leidet als der junge Stümper. Das ist jedoch noch das geringste Übel; ein unheilschwereres ist folgendes: Um in dem litterarischen Getümmel bemerkt zu werden, glaubt man sich mit Gewalt bemerkbar machen zu müssen: Man erhebt die Stimme zum Fortissimo, oder, deutsch gesprochen, man brüllt, man doziert sich selbst, man verbündet sich zu Banden, man wirft schnarchende Tendenzen oder rasselnde Schlagwörter in die Höhe, man predigt himmelstürmende Revolutionen, alles um auf seine armseligen Verdienste aufmerksam zu machen, bis einem schließlich die Erkenntnis dämmert, daß es auch ohne alle Verdienste geht. Das Theater, da es plötzlichen und durchschlagenden Ruhm verspricht, erhält jetzt den Hochton in der Litteratur, welcher

durchaus nicht so natürlich und so gefahrlos ist, wie man wohl annimmt. Das laute Gebahren steckt allmählich selbst die bessern Elemente an, wie unter anderm die fieberhafte Häufigkeit der Produktion und die sensationellen, verlogenen Titel unserer Bücher und Theaterstücke bezeugen. So erhält die gesamte Litteratur etwas Unfeines, Unedles, Vorlautes und Unruhiges. Man dichtet mit den Ellenbogen und man singt einander auf die Absätze.

Die unfeinen Gewohnheiten können wiederum in einer Kunst, in welcher die zartesten Seelenschattierungen abfärben, unmöglich ohne Rückwirkungen auf den Produktivstil bleiben. Die Vornehmen aber, angeekelt von dem unschönen Lärm, ziehen sich zurück, und die Vornehmen werden schwerlich die schlechtesten sein. Kurz: in einem litterarischen Chaos herrscht naturgemäßig die laute, rücksichtslose, talentvolle Mittelmäßigkeit.

Nun giebt es freilich eine Behörde, von welcher die Sage erzählt, daß sie das Chaos ordne, nämlich die Kritik. Schade nur, daß die Kritik gerade dann, wenn man sie am dringendsten nötig hat, den Bankerott erklärt. Vorab wird ja die Kritik nicht minder von Unberufenen heimgesucht als die Poesie, wobei natürlich ihr Kredit in die Brüche geht. Eine Kritik ohne Kredit aber ist ein Messer, das in die Luft schneidet. Dann spottet ja die Unmasse des Stoffes selbst der riesigsten Arbeitskraft. Bedenken Sie, daß der Stoff nicht unter die Kritiker verteilt wird. Vielmehr stürmt gegen jeden einzelnen der vereinigte Gewalthaufe sämtlicher Verlagsanstalten. Entweder wird nun der Kritiker sich eine harthäutige Sorglosigkeit anzüchten, welche mit Gewissenlosigkeit Geschwisterkind ist, oder er wird überhetzt, gereizt und bekümmert, so daß er schließlich in jedem Buch einen Feind seiner Lebenskraft erblickt, was nicht eben die wohlwollende Empfänglichkeit erhöht. In beiden Fällen ist er ge-

zwungen, eine Auswahl des zu prüfenden Stoffes zu treffen. Was nun? Die guten Bücher tragen keine Schelle um den Hals. Ein Glück noch, wenn die Auswahl nach Laune und Zufall geschieht. Sie geschieht meistens nach andern Motiven. Wo es aber schon eine Gunst bedeutet, wenn ein Buch nur zur Prüfung gelangt, da schwebt die Gefahr einer Günstlingswirtschaft in der Kritik erschreckend nahe. Ich phantasiere nicht, ich rede von der Wirklichkeit. Man erhält gegenwärtig in Deutschland ungefähr so viele Kritiken als man Bekannte oder Beziehungen hat.

Den Bankerott der zünftigen Kritik könnten wir am Ende noch verschmerzen, wenn nur nicht gleichzeitig der Oberkassationshof seine Entlassung einreichte, ich meine die Meister der Dichtkunst. Sie allein vermögen die Größe von der Scheingröße zu unterscheiden, kraft jenem Zauberringe, welchen jeder Meister am Finger trägt und welcher sofort einen schönen Ton der Freundschaft erklingen läßt, sobald ein Ebenbürtiger naht. Diese nun werden in Zeiten litterarischer Überschwemmung kopfscheu, weil sie die Folgen eines Präzedenzfalles besorgen. Sie schweigen also vorsichtig, die Nation aber geht ihres einzigen zuverlässigen Kompasses verlustig.

Während die litterarische Kritik ihren Augiasaufgaben erliegt, gedeiht die geschäftliche um so erfreulicher. Ihr Beruf ist freilich auch ein leichterer, da ihr Horizont einen zierlichen Miniaturbogen um die eigenen Verlagsartikel beschreibt. Das Urteil bietet hier ebenfalls keine Schwierigkeiten, da eigene Artikel bekanntlich immer prima Qualität sind. Billiger als „Dichter von Gottes Gnaden" giebt man es da schon nicht. Die geschäftliche Kritik muß aber der litterarischen den Rang ablaufen, weil sie rühriger ist, weil sie sich auf Publikation versteht, weil ihr große Mittel und viele Wege zu Gebote stehen, weil sie ihre Stimme gleichzeitig in sämtlichen Gegenden und wiederholt er-

schallen lassen kann. Zu den vielen Wegen gehört der, den Redaktionen mittels gedruckter Zeddelchen, die jeder Kritiker kennt und zuweilen nur zu gut kennt, Leitmotive in den Mund zu legen. Die Geschäftskritik ist mithin der Vorsänger der litterarischen Kritik.

Leider zugleich auch ihr Kapellmeister. Haben Sie jemals überlegt, was für eine Ungeheuerlichkeit in dem Brauche liegt, daß unsere litterarische Kritik sich ihren Arbeitsstoff von den Buchhändlern aufs Pult legen läßt? Daß sie nur dasjenige und alles dasjenige berücksichtigt, was den Verlagsanstalten jeweilen Gewinn verheißt? Daß einerseits ein Buch, welches aus irgend einem Grunde, vielleicht aus Faulheit der Kritiker, in den ersten Monaten unbesprochen geblieben, hiermit bis an der Tage Abend die Anwartschaft auf eine Prüfung verliert? falls nicht etwa ein anderer Verleger es aufkauft, wodurch es dann plötzlich wieder zu einer litterarischen Thatsache wird? Daß anderseits ein längst verschollener Schmöker als eine litterarische Novität behandelt wird, sobald es einem Geschäftsmann einfällt, ihn abermals zu verlegen? Oder daß anläßlich einer wiederholten Auflage das nämliche Buch sich nochmals der Gunst einer Anzeige und Besprechung erfreut? Was in aller Welt hat denn das mit der Litteratur zu schaffen: eine neue Auflage? Das bekundet doch nichts weiteres, als daß einem Buchhändler sein Lagervorrat ausgegangen ist, wie dem Delikatessenhändler sein Salami. Wer aber dem andern den Arbeitsstoff vorschreibt, der ist thatsächlich des andern Herr. Unsere litterarische Kritik ist deshalb nicht viel mehr als eine freiwillige Agentur des Buchgeschäftes. Ich erzähle Ihnen keine Märchen, ich berichte von der Wirklichkeit. Der Ruhm eines Schriftstellers pflegt erfahrungsgemäß mit dem Moment zu beginnen, in welchem ein großer Verleger sich seiner annimmt. Es müssen also duftige

Feengespinnste aus den Verlagsanstalten durch die Kritik in die Nation laufen.

Die Gesamtbilanz der Kritik lautet wie folgt: Die Berufensten schweigen. Wenige sagen über wenige Bücher viel Gescheites. Sehr viele reden über sehr viele Bücher sehr viel Albernes. Alle melden über manche Bücher nichts. Sämtliche Verlagshändler jauchzen über sämtliche Verlagsartikel in tausend Zungen. Und da soll ein armes Publikum klug daraus werden!

Ein Wunder, daß in diesem Charivari schließlich das Tüchtige dennoch durchdringt. Das Wunder aber verdankt das Publikum sich selber, nämlich seiner instinktiven Urteilskraft, welche auf chemischem Wege gleich dem lebendigen Wasser mit Hilfe der Zeit das Richtige ausscheidet und das Gediegene krystallisiert. Freilich bewunderungswert kann diese wunderliche Kritik keineswegs heißen. Sie wirkt zwar unfehlbar und bequem: man läßt die Dinge gehen, wie sie gehen, und sieht alle dreißig Jahre einmal nach, was etwa übrig geblieben ist. Was übrig blieb, ist gut, das andere war nutzlos. Also eine Kritik im Futurum exactum. Allein von dreißig zu dreißig Jahren werden diejenigen, welche das Gute hervorbrachten, sachte ein wenig älter, und das Schauspiel zuzusehen und abzuwarten, bis das Faule gütigst die Gewogenheit hat zu verfaulen, gehört nicht zu den kurzweiligsten. Die Litteratur aber bekommt durch die enorme Verspätung der Anerkennung einen muffigen Beigeschmack. Die unmittelbare Wechselwirkung von Leistung und Dank gehört zu den Grundlagen ersprießlicher litterarischer Zustände.

* * *

Die bisher berührten Schädlichkeiten hatten sämtlich ihren Ursprung in einer krankhaften Überreizung der poetischen Nerven einer Nation. Ich komme nun auf die Geistesgebrechen des Epigonentums zu reden.

Die typische Geistesverfassung des Epigonentums ist ein Zustand, den ich mit dem unmittelbar verständlichen Namen Gottschedismus belegen will. Man müßte ihn auf den Namen Boileau taufen, wenn die Wortbildung es zuließe. Kein Volk ist dem Gottschedismus völlig entgangen. Dauernd hat er sich in Frankreich niedergelassen, am meisten blieb Deutschland von ihm verschont, obschon auch bei uns der Gottschedismus nicht gar so mausetot ist, wie man sich das gerne vorschmeichelt. Ein Geschmäcklein desselben verspüren wir hier und da in Lehrbüchern der Poetik, und allerneuestens besitzen wir an einem bestimmten Orte der Litteratur den Gottschedismus sogar in seiner üppigsten Strohblüte. Ich meine den Anstands- und Regelnkodex unseres Lustspiels. Diese Gespensterfurcht vor der gesunden Lustigkeit, diese geometrische Winkelmesserei, wie weit der Mund zum „feinen" Lächeln aufgemacht werden dürfe, diese pedantische Rangetikette von „Lustspiel", „Schwank" und „Posse", das ist Gottschedismus vom reinsten, filtriertesten Leitungswasser, welcher sich nur um so pikanter ausnimmt, als er im Namen desjenigen verübt wird, der den Gottschedismus aus Deutschland verjagte.

Denn was ist Gottschedismus? Gottschedismus ist die ängstliche Rücksichtnahme auf den sogenannten „feinen" „gebildeten" Geschmack, die peinliche Sorge um die Reinheit des Vorstellungskreises, des Stils und der Sprache, das wichtigthuerische Bemühen um äußerliche Vollendung, also um Formglätte, nebst dem Streben, diese Güter durch feste Regeln der Nation bleibend zu sichern. Ein solcher Geisteszustand ist den epigonischen Zeitaltern vorbehalten, weil erst unantastbare Thatsachen vorliegen müssen, damit die Theorie unanfechtbare Normen und Gesetze schöpfe. Solche Thatsachen aber sind die Klassiker.

Der Begriff „Klassiker" ist ja selber schon ein Gottschedismus. Sehen wir uns einmal diesen inhalts-

und folgenschweren Begriff, den wir den Franzosen entlehnt haben und merkwürdigerweise bis auf den heutigen Tag mit uns schleppen, nach seiner ursprünglichen Vollbedeutung an, wie er dieselbe noch gegenwärtig in Frankreich besitzt.

„Klassisch" will in der Litteratur ursprünglich sagen: etwas schlechthin Vollendetes, nicht etwa bloß etwas überwältigend Großes, sondern: Fehler- und Schlackenloses. Als ein solches schlechthin Vollendetes betrachtete nun bekanntlich die Renaissance-Menschheit und betrachtet noch jetzt der Renaissance-Epigone, nämlich der Franzose, alles und jedes, was Griechen und Römer hinterlassen haben. Die letzte Zeile des letzten Hellenen oder Lateiners galt und gilt da als über der Kritik stehend, also absolut vollkommen, als normal, als klassisch. Die neuere Zeit kann dieses Ehrentitels nicht selbständig teilhaftig werden, sondern bloß durch direkte Nachahmung des Altertums in allem und jedem, unter anderm auch im Stoff.

Corneille und Racine haben Stoff und Stil dem Altertum entnommen, sie haben die Regeldetri des Aristoteles getreulich befolgt, folglich sind sie „Klassiker". Molière hat die antike Komödie zum Vorbild, er giebt seinen Personen griechische Namen, folglich ist er „Klassiker". Voltaire hat neben antiken Stoffen mit Vorliebe mittelalterliche behandelt, folglich ist er nur ein Dreiviertelsklassiker.

Hieraus können Sie erraten, warum es dem gottschedistischen Franzosen rein unmöglich ist, selbst beim besten Willen unsern großen Dichtern den Titel „Klassiker" zuzugestehen. Das denkbar größte Genie und die bewunderungswerteste Vollkommenheit mißt er ihnen bereitwillig bei, allein es fehlt das direkt Antikisierende, das er von jedem Klassiker verlangt. Das Stoff- und Formgebiet, in welchem sich unsere Dichter bewegen, erscheint ihm von vornherein als

minderwertig und diesen vermeintlichen Minderwert vermag ihm kein Genie wettzumachen, genau wie unsern deutschen Gottschedianern die beste Posse niemals ein Lustspiel wert ist. Das ist der ursprüngliche Vollbegriff des Wortes „klassisch“. Sie sehen, daß er Gottschedismus die Fülle enthält. Ob übrigens in unserem abgeschwächten Sprachgebrauch nicht dennoch Überbleibsel von Gottschedismus mitwandern, das wäre wohl einmal einer besondern Untersuchung wert.

Die Nachteile des Gottschedismus nun kennen wir alle aus der Litteraturgeschichte und können sie neuerdings wieder an der Quelle studieren: Der Gottschedismus vereitelt die Urwüchsigkeit und die Tiefgründigkeit der Poesie. Weniger wohl wegen der Regeln, da sich mit jeder Regel leben läßt, wenn sie nur klar ist, als wegen der Geschmacksdiftelei. Ein Genie erscheint den Zeitgenossen immer geschmacklos.

Allzuhäufig dagegen vergißt man die Verdienste und Vorzüge des Gottschedismus. Ich erlaube mir deshalb an dieselben zu erinnern: Der Gottschedismus erhöht auf Kosten des Ausnahmedichters die litterarische Durchschnittsstufe, er verfeinert den Geschmack und rottet die Rohheit aus, er schafft Stilgefühl und Sicherheit der Sprache; er verhindert den pfuschenden Dilettantismus, lehrt das Volk reden und den Gebildeten schreiben, bietet der Kritik faßliche Handhaben, so daß in Frankreich das Tüchtige durchschnittlich in drei Monaten zur Geltung kommt, statt in fünfundzwanzig Jahren, wie in Deutschland; endlich: er befähigt die Nation zur geistigen Weltherrschaft. Denn nur was einfach, klar und glatt auftritt, imponiert dem Fremden.

Dem Gottschedismus verdankt Frankreich seine unversiegliche litterarische Exportkraft. Überdies schützt der Gottschedismus, indem er über die gelehrte Universität eine litterarische Behörde (in Frankreich die

Akademie) setzt, vor dem Alexandrinismus, und das ist nicht sein kleinstes Verdienst.

Was ist Alexandrinismus? Kurz und klar gesprochen: die Aufzehrung der schöpferischen Litteratur durch die litterarische Gelehrsamkeit. Böswillige Absicht ist hierbei keineswegs vorhanden, wie überhaupt nirgends im Epigonentum; im Gegenteil: die Gelehrsamkeit leistet sogar anfänglich durch ihre sammelnde, ergänzende und sichtende Thätigkeit erhebliche Dienste, frißt jedoch vor lauter Diensteifer allmählich der Poesie das Herz und die Eingeweide, bis schließlich nichts als die Haut übrig bleibt. Wie beim Baron von Münchhausen, welcher unversehens einen Wolf im Pferdegeschirr hatte. Das geht folgendermaßen zu: Weil die wissenschaftliche Forschung an Thatsachen, an Quellen gebunden ist, gewinnt für die Klassikerforschung wie für jede Spezialforschung das klassische Quellenmaterial ausschließliche Wichtigkeit. Und je länger man sich damit beschäftigt, desto heiliger erscheint die Quelle und desto wertloser das übrige. Zu dem übrigen aber gehört die lebendige Poesie.

Hierzu gesellen sich noch andere seelische Triebfedern: vor allem der Selbsterhaltungstrieb.

Überdenken Sie einmal, was für eine Landeskalamität das wäre, wenn einer der Marmornen plötzlich von seinem Sockel herunterstiege, um leibhaftig unter seinen geschäftigen Bewunderern zu wandeln. In solchem Falle müßte man ja die glänzende Forscherthätigkeit jählings einstellen, wie ein Mühlenrad. Da sei Gott vor! Große Dichter sind ferner keine Waisenkinder, sie haben ihre Idiosynkrasien, und eine ihrer hartnäckigsten Idiosynkrasien pflegt sich gegen die Zunftgelehrten zu richten. Da sei abermals Gott vor! Mit nagelneuen jungen Größen wäre das Zusammenleben noch unheimlicher, da der frommste Christ nicht voraus-

15*

zuerraten vermag, weß Geistes Kind sie ungefähr sein werden.

In alexandrinischen Zeiten erscheinen deswegen keine litterarischen Größen mehr, weil zu viele Menschen ein Lebensinteresse daran haben, daß keine erscheinen. Punktum. Nun liegt ja selbstverständlich ein bewußter Widerstand fern; allein Sie kennen das Phänomen des Gedankenlesens: Wird einer aufgefordert, mit verbundenen Augen eine Zahl hinzuschreiben, so schreibt er nicht diejenige Zahl, die er will, sondern diejenige, die er mag. Die Alexandriner nun schreiben in solchem Fall sämtlich eine Null. Auch ist der Fall immer gegeben, denn ihre Augen sind stets verbunden.

Der Alexandrinismus ist erblich. Und zwar wird das Gift beständig stärker, der Bacillus bösartiger. Nach einer Generation von einfachen Alexandrinern kommt eine von doppelten, hernach von vierfachen. Denn die Jugend ist den Alexandrinern überliefert, indem in epigonischen Zeitaltern sämtliche Lehrstühle der Litteratur in Lehrstühle der Litteraturgeschichte und Litteraturphilologie ausarten, womit sie von selbst den Gelehrten anheimfallen. Man erwirbt sich in solchen Epochen das Recht, die heranwachsende Nation über das Wesen der Poesie zu unterrichten, indem man eine ungedruckte Handschrift mit philologischen Anmerkungen drucken läßt. Der Staat nämlich ist ewig alexandrinisch gesinnt, aus dem einfachen Grunde, weil er nur das Wissen examinieren kann. Das Examen aber ist bekanntlich der Endzweck aller Erziehung.

Und der Ertrag des Alexandrinertums für die Nation?

Auf der Lichtseite:

Ein vollständiges Klassikermuseum. Ferner: Eine glorreiche Klassikerwissenschaft, welche sämtliche Umstände, die sich von nah und fern auf die Klassiker

beziehen, feststellt. Endlich: die Unterweisung der Jugend in dieser Wissenschaft.

Auf der Schattenseite:

Die Gewöhnung der Nation an den Gedanken, daß ein anständiger Dichter vor allem tot ist. Der Reim auf die lebendigen Dichter läßt sich hiernach ohne Mühe durch den Gegensatz finden. Ferner: die Anregung für das Buchgeschäft, sämtliche Urgroßväter immer wieder neu aufzulegen, während den Enkeln mehr oder minder höflich bedeutet wird, sich zu bescheiden. Ferner: die Verwechslung der Litteratur mit der Litteraturwissenschaft, wodurch schließlich das Interesse an der erstern von dem Interesse an der letztern unmerklich weggestohlen wird. Ferner: die Einführung des Begriffes „Bildung" in die Poesie, wo derselbe genau so viel zu schaffen hat, wie in der Religion oder in der Liebe. Ferner: die Erfindung einer Litteraturbildungspflicht, einer Hochschule der Selbsttäuschung, um einen milden Ausdruck zu gebrauchen. Endlich: das Abhandenkommen des Verständnisses der Klassiker. Denn nur der Thätige versteht die That und nur wer auf der nämlichen Höhe steht, kann den Standpunkt erklären. Auf wissenschaftlichem Wege die Klassiker zu verstehen, ist so unmöglich wie auf gelehrtem Wege einen großen Feldherrn zu begreifen. Man muß zuvor Offizier sein.

* * *

Der Alexandrinismus, sich selbst überlassen, führt zuletzt unvermeidlich zum Byzantinismus. Byzantinismus ist Alexandrinertum, welchem entweder der Stoff oder der Geist ausgegangen ist, oder auch beides miteinander. Es ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Nebensächlichen und der äußerliche Kultus. Statt der Arbeit der Fleiß, statt des Gottesdienstes das Ceremoniell.

Byzantinismus haben Sie, wenn die Gelehrsamkeit das ursprünglich Heilige, also die Werke der Klassiker, verläßt, um die Heiligkeit im Umkreise derselben aufzuspüren: in der Persönlichkeit der Dichter und in den Beziehungen zu ihnen oder gar in den Beziehungen zu den Beziehungen, wie wenn man z. B. die Tanten, Verwandten und Bekannten der Dichter mit einem Nimbus garniert. Byzantinismus haben Sie, wenn emendierte Ausgaben oder vervollständigte Register und Kataloge als nationale Angelegenheit behandelt werden. Byzantinismus haben Sie, wenn ein Geschlecht zwar die klassischen Werke nicht mehr liest, aber ihre Namen beständig im Munde führt. Byzantismus haben Sie, wenn in einem Buche über die Verdauungswerkzeuge des Regenwurmes beiläufig dem Dichterfürsten das Kompliment abgestattet wird.

Urteilen Sie nun, ob heutzutage Byzantinismus zu finden ist, und wo ungefähr auf Erden.

* * *

Das Epigonentum kann sich ausnahmsweise auch mit Überbleibseln fremdartiger, vorklassischer Geisteszustände verquicken, z. B. mit der Scholastik oder dem Doktrinarismus, oder zu deutsch: der Schulweisheit. Dieselbe hat eine ordentliche Geschichte hinter sich, seit ihrem ersten Auftreten in Europa gelegentlich der Theologie bis auf den heutigen Tag. Damit kann ich mich jedoch natürlich nicht aufhalten, genug, wir haben sie noch, oder richtiger gesagt: wir haben sie von neuem.

Scholastik ist auf der einen Seite das Besserwissen, der unwiderstehliche Drang, das Lineal über des Nächsten Haupt zu schwingen, der Instinkt, zu beweisen, daß jedermann außer ihm Unrecht habe. Scholastik ist auf einer andern Seite die Lust am gegenstandlosen Denken, also am Abstrakten und Be-

grifflichen, die Spekulationswut, die Methodik, die Systematik. Disputation ist hier Zweck. Ein Scholastiker ist immer anderer Meinung. Darum ist dem doktrinären Kopf am wohlsten im Abstrusen, im Unergründlichen und Unerschöpflichen. Kenntnisse sind nicht seine Schwäche; das ist ihm zu gering. Sein cyklopisches Bewußtsein geruht höchstens mit encyklopädischen Resultaten sich zu befassen, indem er die riesigsten Vorstellungen von überall her abschöpft. Während der Alexandriner das Wissen auf Kosten des Lebendigen bevorzugt, bevorzugt der Scholastiker das Nichtwissen. Unbestimmtheit ist der Ausgang und vermehrte Konfusion der Triumph, welche wieder zu erneuter Besserwisserei den willkommenen Anlaß bietet. Bei aller Kühnheit der Geberde ist der Gedanke überaus zahm. Die Luftreise in den blauen Äther erscheint zuerst schwindelhaft; allein beim nähern Zusehen entdeckt man, daß das Gedankenschifflein vorsichtig mit einem Strick festgebunden ist. Den Strick aber liefert die jeweilen für unantastbar geltende Autorität.

Sie werden mich fragen, was die Litteratur mit der Scholastik zu thun habe? Verzeihen Sie, die Frage ist schief gestellt. Die Litteratur hat freilich nichts mit ihr zu thun, aber sie hat mit der Litteratur zu thun. Nämlich die Litteratur gießt Tinte in ihr Faß. Ermessen Sie doch die himmlischen Katzbalgereien, welche hier möglich sind: über das Wesen des Schönen, der Kunst und der Poesie, über die „Auffassung" der Klassiker und ihrer Werke, über jeden einzelnen Teil eines jeden einzelnen Werkes, über die Charakteristik jedes „Helden" und jeder Nebenperson und vor allem über die dramaturgischen Probleme. Die letzteren für sich allein genügten ja, um bis an der Tage Abend Abhandlungen gegen Abhandlungen zu schreiben, was bekanntlich der Daseinsgrund aller Poesie ist. In der That hat sich

die dramaturgische Schulweisheit bei uns derart entwickelt, daß ein künftiger Geschichtsforscher neben jagenden, nomadisierenden und ackerbauenden Nationen eine besondere Rubrik für dramaturgische wird eröffnen müssen.

Schließen Sie einmal auf zehn Sekunden die Augen und öffnen Sie dieselben wieder, so erblicken Sie die Scholastik an jedem Punkte der Litteratur thätig.

Haben wir doch bereits einen förmlichen Heiligenkalender von erlösenden „Frauengestalten“, eine Ophelienmetaphysik, ein Gretchenevangelium, ein Noramysterium.

Und jedes Ding muß natürlich sein bestimmtes Plätzchen auf der Schulbank haben. Der eine Klassiker erhält 1 a, der andere 1 b. Die zeitgenössischen Dichter wiederum müssen sich Promotionen unterziehen, in welchen sie von den Schuldirektoren ihre Rangnummer zugesprochen erhalten.

Die Poesie, deren allererste Voraussetzung die Gutartigkeit ist, kann vorab durch das gehässige Wesen nicht gewinnen. Es ist Ihnen nämlich gewiß schon aufgefallen, daß, wer über eine litterarische Kontroverse schreibt, allemal einen isegrimmigen Ton anschlägt, als ob ihm ein Knochen aus dem Munde gezerrt würde. Ich habe lange Zeit umsonst nach der Erklärung dieser wütenden Stimmung geforscht, bis ich endlich beobachtete, daß Füchse öfters, Schulfüchse immer wütend sind. An den Herren sind Kirchenväter verloren gegangen.

Sodann leidet die Poesie Gebietsverengerungen, ja geradezu Amputationen durch die doktrinäre Engherzigkeit. Doktrinäre können aber nicht anders als engherzig sein, weil sie von historisch Gegebenem abstrahieren, das historisch Gegebene aber sich zur Poesie verhält wie eine begrenzte Zahl zur Unendlichkeit. Wäre es auch nur deswegen, weil sie der

Neuzeit das Epos wegdisputiert haben, so müßten wir die litterarischen Schulmeister verabscheuen. Denn was heißt das, das Epos? Drei Vierteile der Poesie, samt ihrem Herzen.

Daß die Unfreiheit nicht etwa bloß auf den Horizont beschränkt ist, sondern einen seelischen Hauptcharakterzug des Doktrinarismus bildet, können Sie an folgendem Symptom sehen: Der poetische Messias, (man konstruiert nämlich in diesem Lager neben andern Fabelfiguren auch poetische Messiasse) der „poetische Messias“ also erhält jetzt schon, ehe er nur in Sicht ist, sein Pensum vorgeschrieben. „Das wird der poetische Messias sein, welcher ....“ Oder: „Der poetische Messias wird ...“ Wie gefällt Ihnen ein Messias mit gebundener Marschroute, der sich sein Kärtchen soll von den litterarischen Schulmeistern koupieren lassen? Daß man sogar die Freiheit selbst zur Fessel verwandeln könne, scheint unmöglich. Nun, den litterarischen Doktrinären gelingt selbst dieses Kunststück. Die Meinung war, das Pariser Theaterstück solle uns von der Rabulistik der Schuldramaturgie befreien: und siehe da: wir erhielten einen Talmud der „Bühnentechnik“, gegen welchen die alte „Schuld und Sühne“ eine Erlösung gewesen war. Es galt also wieder sich von der „Bühnentechnik“ zu befreien: Was haben wir erlebt? „Freie Bühnen“, deren Freiheit mit einem vierkantigen Lineal zur Welt kam.

Was ein Doktrinär anrührt, wird unvermeidlich zur Fessel oder zur Schablone. Die Klassiker? Jede ihrer Thatsachen eine ewige „Grundwahrheit“. Jedes Beispiel ein ausschließliches Gesetz. Jeder Rat eine Regel. Jeder Trost ein Verbot. Alles wird hier dogmatisch aufgefaßt. Durch den litterarischen Dogmatismus aber geht die lebenspendende Wirksamkeit der Klassiker nicht minder verloren, als die Wirksamkeit der biblischen Schriften durch den theo-

logischen Dogmatismus des Konstantinischen Zeitalters.

Interessant wird die Sache, wenn die Scholastik populär wird, wenn jeder Mensch eine Volksausgabe des litterarischen Katechismus in der Tasche führt, wenn die Kritik die neuen Werke auf ihre stoffliche, formale und inhaltliche Orthodoxie examiniert, wenn das Publikum die Bücher als ästhetischer Privatdozent liest, dem Dramatiker die Proportion der Scenen nachrechnet und dem Schriftsteller die Koordination der Charaktere oder wenn gar die Geschäftsleute vom Geiste der Weisheit inspiriert werden, so daß der Theaterdirektor ein Stück ablehnt, weil die Peripetie nicht an der richtigen Stelle sitzt oder die Exposition in den zweiten Akt hinüberreicht, oder daß ein Verleger einen Roman nicht nimmt, weil ihm ein Charakter irgendwo nicht richtig „durchgeführt" zu sein scheint. Wahrlich den Dichter beneide ich, der in einem solchen Schulstubenzeitalter zur Welt kommt!

Wer aber mit der Scholastik ein ernstes Wort zu reden hat, das ist die deutsche Nation. Nämlich jene schmähliche Fremdendienerei, die wir nun schon so lange ohnmächtig beklagen, sie stammt von dem Dünkel des doktrinären Besserwissens. Hier sitzt die Wurzel des Übels, nicht im Mangel an nationalem Selbstbewußtsein, sondern im Mangel an Bescheidenheit des einzelnen gegenüber der Nation. Um vor seinen Landsleuten Schulmeister spielen zu können, stöbert man in der Fremde herum, spielt dort eine ziemlich bescheidene Figur und entschädigt sich dafür, indem man mit geschwollener Dozentendrüse heimkehrt.

Seit siebenzig Jahren nun schon erleben wir periodische Wanderzüge der litterarischen Lemminge nach Paris, mit stetig zunehmender geistiger Unterthanenschaft. Heute, hundert Jahre nach Lessing,

steht es so, daß unsere Litteratur, daß unsere Bühne eine Filiale der französischen geworden ist und daß, wenn der letzte erotische Schriftsteller in einem Winkel der Landkarte hustet, Deutschland Emser Wasser trinkt.

Da ziehe ich vor Gottsched ehrerbietig den Hut ab, Gottsched hatte doch wenigstens so viel Achtung und Liebe für seine Nation, daß er ihr aus der Fremde das beste aussuchte. Auf der Höhe der französischen Litteratur wählte er sein Vorbild. Gegenwärtig sticht man blindlings in den ersten besten fremden Suppentopf, und was zufällig an der Gabel hangen bleibt, ist für uns zum Muster noch gut genug! Das ist das Werk des litterarischen Doktrinarismus. Wir müssen ihn als unsern geistigen Erbfeind ausrotten.

Mit welchen Mitteln?

Nun, Sie kennen die Gewohnheit der Natur, jedem Geschöpf, insonderheit den Nagenden, Strohfressenden und Wiederkäuenden einen scharfen Todfeind erwachsen zu lassen. Auch die Scholastik hat einen solchen Todfeind, welcher mit ihr so sicher fertig wird, wie das Wiesel mit den Ratten, wenn man ihm nur nicht die natürlichen Waffen künstlich stutzt. Dieser Todfeind ist die Frau und ihre natürliche Waffe der Spott. Man streitet gegenwärtig so viel über den Beruf der Frau. Einen vergißt man: den Beruf, den Schulweisen auf der Nase herumzutanzen.

* * *

Nach den geistigen Gebrechen des Epigonentums sollte ich Ihnen auch die Charakterschäden desselben darlegen. Ich muß mich jedoch auf Andeutungen beschränken.

Das auffälligste sittliche Merkmal des Epigonentums ist der Mangel an Mut und Edelmut bis zu

dem geraden Gegenteil dieser Tugenden, für welche es bloß übellautende Namen giebt. Ist doch schon die Willensentäußerung, das Höchste zu erstreben, ein unedler Zug, weil es Aufgabe eines jeden Geschlechtes ist, alles neu zu bethätigen. Man zehrt nicht ohne schweren Charakterverlust einzig von dem geistigen Erbe der Vergangenheit. Sodann verlernt ein Geschlecht, indem es sich gewöhnt, stets am Gängelband der Autorität zu bewundern, die Selbständigkeit der Schätzung. Da man das rückwärtsliegende Große mit blendendem Glanze umgeben sieht, verlangt man allmählich immer erst den Glanz, ehe man sich entschließt, etwas anzuerkennen. Hiermit wird einem feigen Namenskultus Vorschub geleistet, welcher jedesmal die jüngere Generation systematisch an allen Enden und Ecken übervorteilt, weil die Jugend keinen Nimbus mitbringt. Der Namenskultus seinerseits ruft wieder einem Protzentum, wo mächtige Plutokraten des litterarischen Geschäftes den Anfänger ihre Macht wollen fühlen und das Genie möchten antichambrieren lassen. Der Ruhm aber, das Höchste, was eine Nation für Verdienste zu vergeben hat, verliert seinen edlen Goldklang und verdunkelt zum Ruf, wonach derjenige, der am häufigsten genannt wird, einerlei wie und von wem, in die erste Reihe rückt.

Da kann es zum Beispiel vorkommen, daß ein Schriftsteller, der alljährlich etwas Schlechtes veröffentlicht und alljährlich von der Kritik verurteilt wird, durch die unermüdliche Wiederholung dieser Leistung und dieser Verurteilung sich einen „Namen“ erwirbt und hiermit alle Thüren offen findet. Da ferner das ewige im Staub liegen vor den Klassikern eine gewisse Entsagung der Eigenliebe fordert, versucht man sich dadurch schadlos zu halten, daß man verlangt, der Nebenmann solle sich noch tiefer in den Staub drücken, und paßt mit polizeilichen Blicken auf,

ob das auch richtig geschehe. Man übernimmt also die Rolle eines päpstlichen Thürknechtes und wird dadurch servil. Oder man verketzert jede freie Meinungsäußerung hinsichtlich der Klassiker und gerät hierdurch ins Pfäffische.

Wenn man nicht gar den Übelthäter mittels des beliebten „Brandmarkens", „Festnagelns" und „Tieferhängens" der Nation als Majestätsverbrecher denunziert, eine unehrliche Beschäftigung, mit welcher man den Sykophanten und Henkern ins Handwerk pfuscht.

Ein zweiter Hauptschaden, innig mit dem Alexandrinertum und der Scholastik verwachsen, ist der Verlust der Wahrhaftigkeit auf dem gesamten weiten Gebiete des Denkens.

Schon die tägliche Klassikerwäsche bringt ja eine große Versuchung zur Unwahrhaftigkeit mit sich. Man setzt sich nämlich sehr bald unbewußt zur Aufgabe, die Klassiker von allen Fehlern rein zu destillieren; dies aber ist schon eine unehrliche Aufgabe, deren Lösung Advokatenkniffe und sophistische Kunststückchen nach sich zieht. Hiermit verwandelt sich die litterarische Weisheit in Apologetik. Man doziert mit Balsam und urteilt mit Benzin.

Da jeder, der sich an diesem Anilingeschäft beteiligt, zum voraus des Beifalls sicher ist, entsteht ein litterarhistorisches Strebertum, welches sich anstrengt, zu den bekannten Vorzügen immer wieder neue hinzuzudifteln. Auf diesem Wege geschehen dann byzantinische Entdeckungen, wie und wasmaßen ein berühmter Dichterfürst zugleich eine Autorität ersten Ranges in der Musik oder in der bildenden Kunst oder in der Zoologie, in der Botanik u. s. w. gewesen sei.

Der schlimmste, leider zugleich häufigste Mißbrauch aber ist folgender: Man zieht vor den Klassikern seine sämtlichen Grundsätze ein oder biegt ihnen

eine Ecke um, bis sie passen; ohne deswegen im mindesten den Anspruch fahren zu lassen, daß die Grundsätze heilig und unbeugsam wären. Es ist eine fortwährende Maß- und Gewichtsfälschung des Urteils, eine beständige Verleugnung der eigenen Bekenntnisse, ein ewiger Selbstwiderspruch zu gunsten der Autorität, wobei man mit dem Wörtchen „zwar" glaubt, seine Seele gerettet zu haben. Der Selbstwiderspruch muß sich beständig vergrößern, weil der Hiatus der Zeit zwischen der Autorität und uns sich vergrößert, und der Epigone, in allen Dingen schlaff, nicht den nötigen Mut besitzt, der Zeit zu widerstehen. So kutschiert er wie der Page im Zirkus auf zwei Pferden, aber wohlverstanden ohne Zügel; schließlich reißt ihn die Zeit mit, allein er behauptet noch immer auf beiden Pferden zu reiten. Und mit dieser Behauptung lügt er. Verlogenheit, das ist das Ende desjenigen Geisteszustandes, welcher scheinbar so harmlos mit einer entzückten Achsendrehung der Augenmuskeln begonnen hatte. Wo aber Verlogenheit herrscht, da ist jede Änderung eine Besserung, da muß selbst der Feind als Erlöser begrüßt werden. „Und der Herr sandte Heuschrecken über Ägypten" müssen wir da inbrünstig beten.

* * *

Wäre es mir nun vergönnt, Ihnen eine Kur gegen den Epigonismus vorzuschlagen, so würde ich Ihnen ungefähr folgendes verordnen:

Als Gymnastik: die Angewöhnung in aufrechter Stellung zu bewundern und nach jedem Kunstgenuß den Mund sorgfältig zu schließen. Ferner: das Bestreben, das Gesicht nach vorn einzustellen; auf griechische Manier. Nur die ersten Male werden Sie einen leichten Schwindelanfall verspüren. Ferner: Alle zwanzig bis dreißig Jahre einmal im Garten

das Oberste zu unterst zu kehren; das giebt freilich einen Umsturz, allein Pflügen ist auch Umsturz.

Als Diät: Mäßige Enthaltung von dem irreführenden Begriff Klassiker. Nehmen Sie statt desselben lieber irgend ein gutes ehrliches deutsches Wort; Sie werden sich gesünder dabei befinden. Ferner: Ja nicht mehr litterarische Speisen zu sich nehmen als das Herz verarbeiten kann. Der Appetit ist hierin stets der sicherste Berater. Ferner strengste Enthaltung von allen weisen Scharteken.

Endlich empfehle ich Ihnen das Ant-Epigonin: Wissen Sie nicht, was das ist: das Ant-Epigonin? Es ist die lebendige Größe.

Die Persönlichkeit des Dichters.

(Vortrag.)

Die Hochschätzung der dichterischen und künstlerischen Persönlichkeit, die fast selbstverständlich scheint, ist gleichwohl das Produkt einer raffinierten Kultur. Der naive Mensch genießt ein Kunstwerk wie einen Kuchen: er läßt sich's schmecken, ohne sich im mindesten um den Verfertiger zu kümmern, ja ohne nur nach seinem Namen zu fragen.

So thut das Kind mit seinen Bilderbüchern, dem es vollständig einerlei ist, ob sie von Meggendorfer oder Flinzer oder wem sonst herrühren. So thut der Lehrjunge, welcher eine Opernmelodie pfeift, deren Herkunft zu erfahren ihn nicht kümmert. So thun unsere Dienstmädchen, die wir ins Theater schicken, indem sie nachher zwar genau den Hergang des Stückes zu erzählen, aber gewiß nicht den Namen des Verfassers zu nennen wissen. So that jener

Schullehrer, von welchem uns erzählt wird, daß er auf die Frage nach der Bedeutung der Worte Uhland und Schiller in einem Gedichtbuch die Antwort erteilte, das wären geheime technische Winke für den Setzer.

In unlitterarischen Zeitaltern verfährt eine ganze Nation mit der nämlichen Nachlässigkeit, so daß sogar umfangreiche und schönheitsgewaltige Riesenwerke ohne Verfassernamen auf uns gekommen sind, so z. B. die homerischen Gedichte und die Nibelungen. Dann nennt man's Volkspoesie; ein Titel, der einen verhängnisvollen Irrtum einschließt. Was man Volkspoesie nennt, ist im Grunde einfach anonyme Poesie. Auf welche Weise aber die Anonymität entstand und noch heute entsteht, das können Sie alltäglich kontrollieren, da jetzt wie vor zweitausend Jahren der naive Mensch, mit andern Worten das Volk jedes Kunstwerk anonym genießt, anonym weitergiebt und hiermit binnen kurzer Zeit anonymisiert. Gehen Sie in die Dörfer und fragen Sie die Leute, die den „guten Kameraden" oder „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten" singen, nach den Verfassern; sie haben die Namen in der Schule gelernt, aber nachher wieder vergessen; existierte nicht eine Wissenschaft der Litteraturgeschichte, so wären sie bald für die ganze Welt vergessen. Wie denn in der That populäre Gedichte solcher Männer, welche die Litteraturgeschichte zu erwähnen nicht der Mühe wert hält, in zwei Generationen schon fast gänzlich anonymisiert erscheinen, auch wenn man ursprünglich den Verfasser gar wohl kannte und nannte. So erging es dem Verelilied, dem Doktor Eisenbart, dem lieben Augustin und den sämtlichen patriotischen Nationalhymnen. Die Gelehrten kennen den Verfasser noch, das Volk hat ihn bereits vergessen. Zuweilen gelingt es der Gelehrsamkeit, eine bereits im Verlöschen begriffene Identität in elfter Stunde künstlich wieder aufzufrischen, wie z. B. für die Wacht am Rhein und den Struwelpeter.

Wie unbefangen, ich möchte fast sagen, wie dreist sich das Volk alles und jedes, was ursprünglich persönlich war, als sein eigenes nationales Produkt aneignet, das können Sie am besten beurteilen, wenn Sie nach der zeitlichen Entfernung auch die räumliche befragen, indem Sie sich einfach über die Grenze bemühen. Was diesseits noch als das Erzeugnis eines bestimmten Verfassers gilt, heißt jenseits schon Volkspoesie. Heine's allbekanntes, hundertmal gedrucktes Lied von den schönsten Augen wurde mir in Rußland ganz fröhlich als russisches Volkslied angeboten. Was würden Sie aber vollends dazu sagen, wenn ich Ihnen als möglich hinstellte, daß Beethovensche Sonaten einmal als Volkslieder aufmarschierten? Nun, ich habe es mit eigenen Ohren und Augen erlebt. Eine Zigeunerbande kündigte eine alte zigeunische Volksweise an und sang unter diesem Titel: den ersten Satz der Sonate pathétique, samt der Introduktion und ohne die Läuferpassagen zu vergessen! Solche Erfahrungen und Beobachtungen sind geeignet, bei Denkenden den landläufigen Begriff von Volkspoesie zu korrigieren. Nämlich Volkspoesie ist nicht unpersönliche Poesie, nicht Produkt irgend einer kollektiven Volksseele, sondern einfach eine nachträglich anonymisierte Anthologie von verschiedenen Verfassern und zwar meistens von gebildeten Dilettanten, denen ausnahmsweise aus Unvorsichtigkeit etwas Gelungenes passierte. Von den großen individuellen Künstlern zu der Volkspoesie flüchten, heißt einfach die Meister der Kunst gegen Schullehrer, Pfarrer und Advokaten vertauschen.

Wenn nun dergestalt das Volk, also der naive Mensch, ein eingefleischter Anonymisator ist, so sehen Sie leicht ein, daß von hier bis zum modernen Persönlichkeitskultus ein ungeheurer Weg zurückgelegt werden mußte.

Vor allem mußte gelernt werden, daß das Kunstwerk einen idealen Wert von unermeßlicher Höhe

repräsentiert; was bekanntlich dem naiven Menschen nichts weniger als leicht eingeht. Dichterprodukte, welche der moderne Bildungsstaat mit Gold aufwägt und deren Auffindung dem glücklichen Gelehrten Ruhm, Ehren, Orden und Pensionen einbringt, giebt das Volk als wertlose Schnurrpfeifereien verächtlich von Mund zu Mund und von Großmutter zu Enkel. Was für eine Mühe hatten die Sammler, die herrlichen Volksepen der Serben vorgetragen zu erhalten! Denn die Sänger schämten sich des „kindischen Zeuges“. Ähnlich erging es Grimm bei der Sammlung der deutschen Volksmärchen. Überall und immer gilt dem Ungebildeten die Kunst für Tand und der Künstler für einen Tändler. Wer seine Kindheit im Volke zugebracht hat, weiß davon zu erzählen.

Dann mußte man darauf aufmerksam werden, daß das Gediegene in den Künsten seltener gefunden wird als im Handwerk, daß mehreres Tüchtige aus der nämlichen Quelle zu fließen pflegt, daß Tausende nichts, Einer unermeßlich viel Schönes zu leisten vermag. Das Erstaunen hierüber begründet den populären Ruhm, welcher nicht sowohl demjenigen zu teil wird, der Großes, als demjenigen, der wiederholt Auffälliges leistet. Dann pflegt das Volk auch, nachdem es sich einmal mühsam einen imponierenden Namen gemerkt, ihm alles herren- und namenlose Kunstgut zuzuschreiben, wovon die Litteraturgeschichte der alten Völker viele Beispiele aufweist. Denken Sie an die Psalmen Davids und an die Sprüche Salomos, von welchen neun Zehnteile „unecht“ sind, das heißt von anonymisierten Verfassern stammen. Also statt „Jedem das Seine“ urteilt das Volk in Kunstsachen: „Wer da hat, dem wird gegeben“.

Ein weiterer und sehr schwieriger Schritt war die Beobachtung, daß Vollkommenes im Kleinen oder Großen nur von persönlich Großen geschaffen werden kann. Wie ungemein schwierig diese Erkenntnis

ist, zeigt Ihnen die Schar der lyrischen Dilettanten, welche in ihrem harmlosen Gemüt keine Ahnung davon haben, daß auch das kleinste Lied eine hervorragende Originalität des Dichters voraussetzt, sondern allen Ernstes von irgend welcher Begeisterung Gelingen hoffen. „Die Gunst der Stunde." „Der Kuß der Muse." Schön und gut. Leider genießt diese Gunst nur derjenige, der ohnehin Günstling ist, und die Muse küßt nur Gesichter mit scharf ausgeprägtem Profil. So ausschlaggebend ist in aller Kunst die Persönlichkeit, daß selbstschaffende Künstler aus der geringfügigsten Probe sofort zu entscheiden vermögen, ob derjenige, der diese einzige Seite geschrieben, überhaupt ein Berufener oder ein Schwächling ist.

* * *

Es hat also die Frage nach der litterarischen Persönlichkeit des Dichters und Künstlers ihre hohe Berechtigung; ja auf sie reduziert sich schließlich die wahre Kunstkritik.

Allein diese Frage kann auch ausarten und sie ist ausgeartet. Das geschieht aber, sobald litterarhistorische Überbildung das Kunstwerk in die zweite Linie, die Persönlichkeit des Künstlers dagegen in die erste rückt. Verschiedene Beweggründe haben unsere Generation hierzu verführt: Byzantinisches Klimbim, ich meine den Götzendienst und die Heiligenlegenden um unsere Klassiker herum, ferner andächtige romanhafte Klatschsucht, welche nicht in Frieden sterben kann, ehe sie jedem Künstler ein Liebschäftchen angekuppelt hat (denn all unsere Kunstweisheit mündet ja schließlich in Frauengestalten), ferner allerlei ethischer Aberwitz, wie und wasmaßen des Künstlers höchstes Kunstwerk sein Leben sein solle (eine Forderung, welche Shakespeare zu einem bedenklichen Pfuscher erniedrigen würde) und endlich die Hauptsache: Die wachsende



16*

Unfähigkeit, das Kunstwerk aufrichtig zu genießen. Deshalb giebt man seine Visitenkarte beim Künstler ab.

So ist ein Dichterkultus und eine Geniesucht endemisch geworden, deren schädliche Wirkungen auf die Litteratur ich Ihnen hier in der Kürze natürlich nicht entwickeln kann. Wenn Sie jedoch etwa vielleicht glauben, daß dergleichen den Patienten angenehm sei, so bitte ich um die Erlaubniß, das Gegenteil behaupten zu dürfen. Zwar nicht etwa, als ob es den Geschmack der hohen Herren beleidigte, daß man ein gar so übertriebenes Wesen von ihnen machte! Denn der Künstler oder Litterat, welcher in seinem Herzen zugäbe, daß man ihn überschätze, muß erst noch geboren werden. Sondern einfach, weil die Sucht nach der Persönlichkeit des Künstlers naturgemäß von fertigen Vorstellungen, also von Forderungen begleitet ist, welche der Berufene unmöglich erfüllen kann, während der gehalt- und haltlose Nachahmer sich ihnen mit Leichtigkeit anpaßt. Dann geht es mit den zugedachten Ehren, wie wenn Sie den Amseln Brot streuen: Die Sperlinge werden davon fett; die Amseln aber frißt die Katze.

Nämlich die Forderungen eines Zeitalters an des Dichters Persönlichkeit sind unfehlbar ungereimt. Erstens weil sie ihm zumuten, dem retouchierten Bild zu gleichen, das von einem Vorhergegangenen abstrahiert wurde; zweitens weil die Forderungen alle fünfzehn Jahre wechseln und überdies mit Vorliebe einander widersprechen, so daß der arme Musenwurm, um den populären Wünschen zu genügen, wenigstens vier verschiedene Charaktere besitzen müßte; drittens, weil die Forderungen meistens einen kleinen Stich ins Kindische haben.

Die Geschichte steht mir zum Zeugen, daß ich nicht übertreibe. Ein Jahrzehnt lang wird als unerläßliche Bedingung der Anerkennung vom Dichter verlangt, daß er beständig greine und seufze. Ein

anderes Mal soll er als verrückter Pudel mit offenem Hemdenkragen und zerrissenem Gemüte einherstürmen und zwischen zwei Reimen drei Herzen knicken. Wieder ein ander Mal soll er harmonisch ausgeglichen auf der linken Zehenspitze balancieren, den kleinen Finger zierlich an den Mund gedrückt wie eine Terpsichore. Dann plötzlich wieder lautet die Parole: Ruppigkeit und Struppigkeit. Wer keine Borsten aufweist, wer kein in der Wolle gefärbter Philister, kein Erzpedant ist, dem wird jetzt die Dichterqualität abgesprochen. Und kaum daß man sich etwas von dem Schrecken erholt hat, siehe da: nun soll er wieder vom Scheitel bis zur Sohle psychopathisch sein wie eine stigmatisierte Nonne.

Bemerken Sie wohl, daß für alle diese Forderungen Beispiele aus Geschichte und Gegenwart vorliegen, und daß jedesmal die Forderung als unerläßlich gehandhabt wird. Der Dichter kann also nicht vorsichtig genug sein in der Wahl seines Geburtsjahres und im Auslesen seiner angebornen Eigentümlichkeiten!

Was sind nun demgegenüber die wirklichen gemeinsamen Merkmale der dichterischen Privatpersönlichkeit? Es verlangt ja nach ihnen nicht bloß die fürwitzige Neugier, sondern auch jenes edle Dankgefühl, das uns auffordert, demjenigen, dessen Werk uns Genüsse intimster Art geschenkt, näher zu treten. Außerdem hat die Frage einen psychologischen, ich möchte sagen: naturwissenschaftlichen Reiz.

Ich hoffe nun, Sie werden es mir nicht als mephistophelische Denkungsart auslegen, wenn ich Ihnen im folgenden den Satz zu beweisen suche, daß die nähere Bekanntschaft mit der Privatpersönlichkeit des Dichters in den meisten Fällen kein Gewinn heißen darf, sondern daß man sich vielmehr zu seiner räumlichen oder zeitlichen Entfernung Glück wünschen soll. Nicht als

ob ich meinte, die Wertschätzung verlöre durch die Bekanntschaft. Gleich Ihnen bin ich davon überzeugt, daß die Vorzüge die Fehler und Schwächen überwiegen. Allein die Vorzüge liegen nicht für jeden auf der Hand, während die Fehler der Art sind, daß sie den geselligen Verkehr beeinträchtigen, wenn nicht gar in Verdruß verwandeln. Schon aus einem einzigen flüchtigen Besuch erwächst in vielen Fällen das Gefühl der Enttäuschung, welches nicht immer bloß in kindlichen Voraussetzungen des Besuchers seinen Grund hat. Bedenklicher noch wird der vermeintliche Verlust durch häufigeren Umgang. Da pflegt der mitgebrachte Nimbus gänzlich zu verfliegen. Öfterer Verkehr, wenn er oberflächlich bleibt, ist sogar das sicherste Mittel, einen hervorragenden Mann zu unterschätzen. Geistreich sagt das La Bruyère: „Wer kennt einen großen Mann am wenigsten? Seine Bekannten.“ Erst die Freundschaft und die Liebe findet den persönlichen Wert des Privatcharakters unter den zahlreichen Schwächen heraus und selbst dazu bedarf es eines milden und großen Herzens. Denn auch da handelt es sich nicht sowohl um Genießen und Bewundern als um Ertragen und Entschuldigen. Als der schwedische König Karl XIII. der Witwe des berühmten Dichters Bellmann dazu gratulierte, einen so großen Mann zum Gemahl gehabt haben, seufzte sie: „Ach Gott, Majestät, wenn Sie nur wüßten, wie unausstehlich er war!“ Der Grund der Unausstehlichkeit oder sagen wir richtiger und gerechter: der Unersprießlichkeit des dichterischen Privatcharakters beruht nun nicht etwa in Kleinheit, die den Gegensatz zur künstlerischen Größe bildete, wie der Neid der Mittelmäßigen das Verhältnis darstellen möchte, sondern die Unerquicklichkeit ist eine unvermeidliche pathologische Folge seines Schaffens, also eine Berufskrankheit. Während aber andere Berufsarten nur den Körper krankhaft beeinflussen, zieht die fortdauernde produktive Phantasiearbeit auch noch

das Temperament und mitunter sogar den Charakter in Mitleidenschaft.

Von den enormen Anforderungen, welche der Dichterberuf, wenn er mit Ernst und Größe aufgefaßt wird, an den Menschen stellt, von den peinlichen Gewissenssorgen und Seelenängsten, welche der eigentlichen Arbeit vorangehen, macht man sich nämlich kaum eine ahnende Vorstellung. Es ist nichts weniger als das Opfer eines ganzen Lebens, täglich von neuem dargebracht. Die Muse „besucht" nicht ihren Auserwählten, sondern sie tyrannisiert ihn schonungslos von frühester Jugend bis zum letzten Atemzuge.

Wenn Sie die Biographien ausgezeichneter Dichter lesen, so werden Sie finden, daß meistens schon das Kindesalter einen fortwährenden Krieg bildete, indem diejenige Eigenschaft, welche ich den Keim alles Talentes nennen möchte, nämlich die Wahrhaftigkeit gegen sich selbst, in Konflikt mit der Autorität, das heißt mit der Konvention geriet. Zwietracht mit Eltern oder Lehrern sind da das Allergewöhnlichste.

Die sogenannte Entwicklungsperiode geht meist unter entsetzlichen Seelenstürmen vor sich, welche hart am Grabe vorbeiführen, während ebendieselben Gewitter das Herz mit denjenigen Blitzfunken laden, aus welchen später bei reifem Können die großen Werke gemacht werden.

Anläßlich dieser Jugendstürme bemerken wir folgende auffällige und beherzigenswerte Thatsache. Anstatt daß die Spiegelung der Außenwelt dann am reinsten geschähe, wenn die Seele am ruhigsten ist, wie es das Gleichnis vom Wasser wünscht und die landläufige Meinung behauptet, geben gerade diejenigen Dichter, welche die tiefsten Seelenstürme erlebten, die besten Beobachter. Die berühmte Beobachtungsgabe großer Dichter besteht nämlich nicht in einer bewußten Aufmerksamkeit auf das, was außer ihnen vorgeht; vollends das Studiensammeln und

Dokumentenschnöbern ist ein untrüglicher Heimatschein der Stümperei. Vielmehr verhält sich die Sache so: Die Aufmerksamkeit ist nach innen gerichtet; während dessen läuft aber allerlei Äußerliches, Unerwünschtes dem Künstler vor das Beobachtungsglas, wie die Fliege über das Teleskop. Dieses Äußerliche wird mit dem Willen beseitigt, bleibt aber, wie überhaupt alles und jedes, unbewußt im Gedächtnis haften und findet sich dort vor, falls der Dichter es später zu irgend einem Zwecke braucht.

Nun besteht aber das Merkwürdige darin, daß die Fähigkeit zu solcher unbewußter Gedächtnisaufnahme um so größer ist, je bewegter, je erfüllter die Seele sich in dem betreffenden Moment befindet, ein Gesetz, dessen Wahrheit Sie im Leben an sich selbst erproben können. Welche Menschen, welche Naturscenen, welche Örtlichkeiten haften am lebhaftesten in Ihrer Erinnerung? Etwa jene, die Sie absichtlich beobachten? z. B. die Städte, die Menschen, die Gegenden, die Sie als müßige Touristen in Augenschein nahmen? Gewiß nicht, sondern im Gegenteil, jene, an welchen Sie mit teilnahmslosem Willen vorbeigingen, während Ihr Gemüt von einem wichtigen Ereigniß aufgerührt war. Was wir z. B. auf einem durchgehenden Pferde, den Tod vor Augen, wahrnehmen, das wird vom Gedächtnis bis in die unbedeutendste Einzelheit aufgeschrieben. Ähnlich bei einem großen Schmerze, also etwa bei einem Leidgange, oder bei einer großen Freude. Und immer lautet das Gesetz so: je vollständiger die Seele aufgerüttelt und der Geist absorbiert ist, desto schärfer wird das Zufällige unwillkürlich beobachtet. Die Beobachtungsgabe des Dichters beruht also gerade in seiner Abkehr von der Wirklichkeit, verbunden mit seinem starken Innenleben. Jetzt werden Sie wohl auch begreifen, warum den professionellen Naturalisten die Schilderung der Wirklichkeit so unendlich schwer wird, und warum gerade

den Idealisten die gewaltigsten realistischen Werke gelingen, wovon Ihnen unter anderm der Däne Paludan Müller ein Beispiel giebt. Um ein großer Realist zu werden, muß Einer tief nach innen geblickt haben. Mit dem lieblichen Bilde unserer Musenalmanache, das uns den Dichter darstellt, wie er aus olympischen Krystallaugen die Natur mit überlegener objektiver Ruhe aufsaugt, ist es also nichts.

Unter wachsenden Gemütsorkanen bricht sich endlich ein Erstlingswerk mit vulkanischer Gewalt Bahn, dessen Erfolg oder Mißerfolg nicht selten die Gefühlssphäre für das ganze übrige Leben bestimmt. Mißerfolg erzeugt entweder Entmutigung oder, was bei den Echten häufiger vorkommt, Verbitterung. Das Selbstbewußtsein, durch die Ablehnung mächtig gesteigert, setzt sich in Opposition, und jede Äußerung erhält fortan einen Beigeschmack von Leber. Selbst Charaktergröße schützt nicht davor, falls sich der Mißerfolg öfters wiederholt, wie wir an dem Beispiel eines der Größten, nämlich Grillparzers, lernen. Wer sich aber darüber aufhalten möchte, daß der Mißerfolg eine solche verderbliche Rückwirkung hat, anstatt daß man einfach mit frohem Mut weiterarbeitete, der vergißt, daß der Dichter in sein Werk namentlich in sein Erstlingswerk seine ganze Seele hineinlegt, weshalb dessen Schicksal ihn ins Herz trifft.

Von dieser verbitterten, verkannten Spezies brauche ich Ihnen nicht weiter zu reden, denn Jedermann giebt zu, daß nicht leicht eine unumgänglichere, unerquicklichere Menschenklasse gefunden werden kann, als der verkannte oder der sich verkannt glaubende Poet.

Hat umgekehrt Erfolg stattgefunden, dann erwartet das Publikum einfach die Fortsetzung und wird irre, wenn dieselbe ausbleibt. Sie bleibt aber meistens jahrelang aus und muß es bleiben, weil zwischen instinktiver eruptiver Einmalschöpfung und

bewußtem stätigem Kunstwirken ein gewaltiger Unterschied und eine weite Kluft besteht. Jetzt heißt es erst festen Fuß in der Kunst fassen, sich in allen Formen umsehen und dasjenige Gebiet finden, in welchem die gegebene Individualität das Höchste leisten wird. Eine schwere und bange Aufgabe, die nur mittels Fehlversuchen und unermüdlicher Willenskraft gelöst wird. Ein halbes, oft ein ganzes Jahrzehnt kann darüber hingehen.

Hat endlich der einzelne dasjenige Feld erkannt und erobert, auf welchem er fortan als Herr und Meister schalten wird, dann beginnt erst recht die Arbeit. Eine selige, beneidenswerte Arbeit, weil Erntearbeit, aber eine Arbeit von einer Intensivität wie keine andere. Und wohlverstanden: vor jedem neuen Werk muß wieder von vorne angefangen und um die Form gerungen werden. Es giebt keine Meister im populären Sinn so nämlich, daß einer seine Kunst ein für alle Mal im reinen hätte. Selbst ein Schiller zwang jedes seiner Dramen nur mit Müh und Sorgen. Und hinfort wird bis zum letzten Atemzug die Arbeit nicht mehr ruhen. Denn wen unsterbliche Motive heimsuchen, dem steht es nicht frei, sie anzunehmen oder sie abzulehnen oder auch nur sie aufzuschieben. Er muß sie ins Werk setzen, und ob dabei sein armes Leben zu Grunde ginge. Bei solchen Künstlern, deren Begabung eine reiche ist, wird deshalb der Produktionstrieb, wenn einmal die entsprechende Kunst der Ausführung erworben ist, ein geradezu fieberhafter.

Also eine ruhelose, wenn auch keineswegs freudenlose Arbeit von beispielloser Anspannung bis zur Besessenheit, das ist die Bedingung des Künstlers und Dichters großen Stils. Entweder Okkupation oder Präokkupation, niemals völlige Pause. Können Sie nun hoffen, mit einem derart in sein Lebenswerk gefangenen Menschen gedeihlichen Umgang zu pflegen?

mit ihm zu „schwärmen" oder ihm überhaupt nur für irgend etwas anderes ein tieferes Interesse einzuflößen? Unmöglich. Rücksichtslos wird er entfernen, ja nötigenfalls zerstören, was ihn hemmt: Menschen und Verhältnisse. Und mit Recht. Denn Menschen und Verhältnisse vergehen, sein Werk aber soll bleiben. Dadurch kommt er freilich in den Ruf des Egoismus, wie übrigens jeder fleißige Mensch. Hätten wir nur viel von demjenigen Egoismus, der sich einem idealen Werk opfert! Mit welcher Naturgewalt aber bei energisch produktiven Künstlern das jeweilige Arbeitsthema den Menschen gefangen nimmt und für alles andere verstockt und verblendet, dafür besitzen wir einen hübschen Ausdruck von Balzac. Als ihm einmal ein Freund wichtige Nachrichten brachte, unterbrach er ihn: „Sprechen wir lieber von der Wirklichkeit", sagte er und fing an von einer seiner Romanfiguren zu reden. Das trifft den Nagel auf den Kopf: dem Künstler und Dichter großen Schlages ist sein Werk Wirklichkeit, alles andere verhängt ein Schleier. Nicht etwa wegen „Begeisterung"; denn ein großer Geist ist nie „begeistert", sondern wegen Pflichtgefühl oder richtiger wegen des Bewußtseins dessen, was er thun kann und deshalb thun muß.

Indem ich dem Dichter Begeisterung abspreche, muß ich wohl dieses Paradoxon etwas erklären. Erhebung und zwar hohe Erhebung findet gewiß statt, ja, sie bildet die Grundbedingung des Schaffens, allein nur in der allerersten Zeit wird dieselbe als Exaltation empfunden, später lebt der produktive Künstler dermaßen mit der Phantasie beständig in der Höhenluft, daß eine Steigung von ihm selber nicht mehr wahrgenommen wird. Selbst die Vision oder Konzeption oder wie man den plötzlichen Keimprozeß der geistigen Schöpfung sonst nennen will, stellt sich nicht mehr unter Erschütterungen des ganzen Menschen

ein, wie in der ersten Jugend, sondern nur unter seelischem Bildglanz, durch welchen eine tiefe Traurigkeit zittert. Denn alle Wahrheit, von der Höhe des Lebens geschaut, ist traurig, und die Visionen, die sich dem erwachsenen Dichter aufdrängen, tragen das Totenhemd begrabener Hoffnungen. Sich innerlich aufzuschwingen, um in den Lüften nach Einfällen zu jagen, das fällt keinem Meister ein; der hat genug zu thun, die von selbst auferstehenden Toten teils zu bannen, teils zu befriedigen. Wie Odysseus in der Höhle, als die Schatten ihn bestürmten, um Leib und Leben bettelnd, so daß er sich ihrer mit dem Schwerte erwehren mußte. Die meisten Schatten lassen sich abwehren, einige von ihnen aber werden so zudringlich, so lästig, so drohend, daß ihre Forderung bewilligt werden muß. Das sind die Stoffe, die man wirklich ausführt, das werden die Bücher, die man schreibt. Auch während der Ausführung versagt sich der Meister den Genuß der Begeisterung an den eigenen Bildern. Stoff und Arbeit, Aufgabe und Lösung, das sind seine Kategorien; richtig und genau zu vollfertigen, was die Konzeption erheischt, ist seine bange Sorge. Was an Schönheit dabei abfällt, heimst er eifrig ein, aber ohne sich dabei aufzuhalten, ohne es aufzukosten, wie es der Anfänger thut, und wie es später der Genießende thun wird und thun soll und darf: weil aller Fortschritt darauf beruht, daß das Erstaunliche als selbstverständlich empfunden werde. Das ganze Verhältnis, ich meine den Unterschied zwischen der poetischen Schwärmerei des Anfängers und der Kaltblütigkeit des Meisters angesichts der entzückendsten Visionen hat La Bruyère sehr schön in folgendem Paradoxon ausgedrückt: „Der Unterschied zwischen einem Genie und einem Pfuscher, sagt er, bestehe darin, daß der Pfuscher sich bemüht, erhaben zu sein, während das Genie sich damit begnügt, exakt sein zu wollen.“ Ich möchte Ihnen noch

folgendes erklärende Bild empfehlen: der Dichter, der sich begeistert, mahnt mich an den Knaben, der an der Mauer eines Weinberges die verzweifeltsten Sprünge ausführt, um womöglich zufällig eine Traube herunterzureißen; wer dagegen groß genug ist, um an die Rebstöcke hinanzureichen, der wählt sich festen Standes mit scharfem Auge die schönsten Muskateller und seine Sorge ist hauptsächlich darauf gerichtet, daß beim Pflücken keine Beeren verloren gehen.

* * *

Mit einem solchen ruhelosen Weben und Schaffen in der Sphäre des Gemüts und der Phantasie sind aber schwere Störungen des Temperaments und des Nervensystems ganz unvermeidlich. Das kann nur der bestreiten, der nicht weiß, was Phantasiearbeit heißt, oder der sich in eine entgegengesetzte Theorie verrannt hat.

Aus mißverstandenen Beispielen hat man nämlich versucht, ein Evangelium der Gesundheit und Kraft mit obligatorischer Hygiene für den Dichter zu verfassen. Mit Gesundheit und Kraft der Kunst erklärt sich wohl jeder einverstanden. Aber robuste Künstler und Dichter mit Hausknechtsnerven ist ein Ding der Unmöglichkeit. Damit macht die Natur einen Pompier oder Kanonier, aber nicht einmal einen großen Kapitän. Alexander, Napoleon und Friedrich der Große zeigen ebenfalls nervös-sentimentale Symptome. So lange die Welt steht, werden Phantasiemenschen schwere neurasthenische Störungen aufweisen. Es thut mir leid, daß es so ist, aber es ist so. Und niemand soll mir einwerfen, daß das bei den ganz Großen anders wäre. Dante ist wohl meines Wissens auch ein ganz Großer; auch wird schwerlich jemand seine Kunst eine ungesunde nennen. Nichtsdestoweniger würde er heutzutage nach der

modernen Gesundheitstheorie wegen seiner Halluzinationen und seiner Ohnmachten ein „erbärmlicher Schwächling" heißen, und energisch mit Kaltwasser behandelt werden. Shakespeare, dessen Kunst doch, wie ich vernommen habe, ebenso kräftig als gesund ist, wurde wegen seiner persönlichen „Süßlichkeit" verspottet. Dem würden unsere Kraftkritiker unfehlbar Holzspalten verordnet haben.

Die mindeste Einsicht in den menschlichen Organismus reicht übrigens hin, um zu erraten, daß dem auch gar nicht anders sein kann, daß fortgesetzte konzentrierte Phantasiethätigkeit, überdies mit Gemütsaffekten kompliziert, unvermeidlich pathologisch stimmen muß. Schon angestrengte Geistesarbeit steht ja bei den Ärzten in fatalem Kredit; und ein kerngesundes Nervensystem, wie man es dem Künstler zumuten möchte, hat überhaupt bloß der Muskelarbeiter. Mehrere bedeutende Denker, darunter der Philosoph Lotze, haben ausgesprochen, daß vom sanitarischen Standpunkte aus der Geist als ein unnützer, wenn nicht schädlicher Schmarotzer des Körpers betrachtet werden müsse.

Von der Phantasie aber gilt das in ungleich höherem Grade: Rechnet doch einer der berühmtesten französischen Psychiater, nämlich Moreau von Tours, jede Phantasiethätigkeit schon unter die krankhaften seelischen Zustände. So erzählt er von einem Krankheitsfall, in welchem der Patient abwesende Personen nach Belieben sich habe vorstellen können, mit allen Einzelnheiten der Gesichtszüge. Also das einfache Erinnerungsvermögen wird von dem Herrn Doktor schon als Seelenstörung aufgefaßt. Daß einem die Geliebte in rosigem Schimmer und goldenem Schein strahlt, zählt er unter eine bestimmte Rubrik der Geisteskrankheiten: unter die Erotomanie. Wie übertrieben und aberwitzig eine solche psychiatrische Gendarmenkritik sein mag, so zeigt sie uns doch den Weg,

auf welchem wir wandeln: Wo immer ein Mensch vorzugsweise ein Phantasieleben statt ein nach außen gerichtetes führt, da bewegt er sich schon in der Richtung zur Krankheit; einstweilen zahlt er der Neurasthenie mit allen ihren Folgen einen reichen Tribut. Ein Künstler und mehr noch ein Dichter, während er mit einem großen Werk beschäftigt ist, steht unter den Bedingungen jener Geisteskranken, welche ein sogenanntes Doppelleben führen. Lange Zeit mag der Verstoß gegen die Natur ungestraft bleiben, es genügt aber oft eine Kleinigkeit, ein äußerer Schicksalschlag oder ein deprimierender Gemütsaffekt, um plötzlich die Geistesstörung öffentlich zu dokumentieren. Die Litteraturgeschichte giebt uns leider nur allzu häufige Beweise hierfür. Doch muß man sich ja vor einer Verwechselung hüten: Genie an und für sich ist nicht Wahnsinn, sondern im Gegenteil außerordentlicher Tiefsinn und Scharfsinn, wie denn die großen Dichter immer zugleich die besten Denker gewesen sind. Aber die Bethätigungen des Genies, diese unausgesetzte Präokkupation, dieses angespannte Phantasieleben, diese angestrengte Riesenarbeit führt durch die Stationen der Neurasthenie und Hysterie leicht zur Störung des geistigen Gleichgewichtes.

Wenn Sie einem, der die verschiedensten Geistesarbeiten versucht und verglichen hat, ein Urteil aus seiner eigenen Erfahrung erlauben wollen, so gestatte ich mir die Bemerkung, daß die kleinste dichterische Produktion und flösse sie auch noch so leicht und schnell und scheinbar ohne Gemütsaffektionen die Nerven mehr erschöpft als tagelange konzentrierte Denkarbeit.

Jeder Dichter wird also, vorausgesetzt, daß er energisch mit großen Plänen umgeht, mehr oder weniger die Symptome eines Nervenkranken aufweisen. Daraus erklären sich seine berühmten „unbegreiflichen“ Schwächen. Ihm dieselben zum Vorwurf zu machen,

ist so gescheidt, als wenn man einen Soldaten, der eine Wunde ins Bein erhalten hat, darum tadeln wollte, daß er schwankt.

Freilich eine Quelle des Genusses für die Nebenmenschen ist diese krankhafte Reizbarkeit keineswegs, ebensowenig wie der Umgang mit einer hysterischen Frau.

Ich habe mich nun oft gefragt, ob die Reizbarkeit des Künstlers irgend welche spezifische Merkmale trage, die von der allgemeinen nervösen Reizbarkeit sich unterscheiden. Vielleicht können wir ein solches spezifisches Merkmal in der Maßlosigkeit und Nachhaltigkeit der Reaktion auf äußere Eindrücke erblicken. Ein Tadel, eine unwillkürliche Vernachlässigung wird als tötliche Beleidigung empfunden, ein schnödes Wort will nicht aus dem Gedächtnis weichen, wo es vielmehr von Tag zu Tag größere Proportionen annimmt. Und ähnliches mehr, ja bis zum Verfolgungswahn; wie wir es in Goethe's Tasso lesen und in der Wirklichkeit erleben.

Die psychologische Erklärung hierfür ist leicht zu finden. Empfindsamkeit kann nicht ohne Empfindlichkeit bestehen; das Gemüt des Dichters hat Tasten, welche leichter anschlagen und Saiten, welche länger nachklingen als das beim Normalmenschen der Fall ist. Auch muß derjenige, dessen Ohr gewohnt ist, den Gesprächen von Phantasiegestalten zu lauschen, die wirkliche materielle Rede des Nebenmenschen als einen gewaltsamen Eingriff wahrnehmen. Er wird sich auf Schritt und Tritt beleidigt wähnen und indem er seinerseits gegen vermeintliches Übelwollen reagiert, vielleicht ungerecht werden. Hier haben Sie ein Beispiel, wo die Neurasthenie den Charakter alteriert.

Psychologisch interessant, weil auf den ersten Blick unbegreiflich, ist die Hinneigung zur Taktlosigkeit; von welcher wir seit Simonides über Ovid bis Rousseau und in unsere Tage merkwürdige Beispiele haben.

Man sollte meinen, daß der feinsinnigsten, weiblichsten Männerklasse nichts so fern liegen sollte als Taktlosigkeit. Allein ebenso sehr wie Gefühlsplumpheit kann Gefühlsraffiniertheit Taktlosigkeit erzeugen, weil Takt die Übereinstimmung einer Äußerung mit dem mittleren temperierten Gefühl des normalen Nebenmenschen bedeutet. Wessen eigenes Gefühl von dieser mittleren Temperatur abweicht, sei es nun nach oben oder nach unten, der wird den jeweiligen Gefühlszustand des Nebenmenschen nicht erraten und sich demzufolge unangemessen äußern. Deshalb ist mit Einsamkeit fast immer einige Taktlosigkeit verbunden.

Von Künstlern und Dichtern zu reden, ohne ihre sprichwörtliche Eitelkeit zu erwähnen, möchte manchem als ein grobes Versäumnis vorkommen. Ich gestehe indessen, daß ich diese Eigenschaft bei Großen nicht habe beobachten können und halte den Vorwurf vielmehr für einen Ausfluß von Mißverständnissen und auch ein wenig von Bosheit.

Was ist Eitelkeit? Ein sich zu gute thun auf seine Privatperson. Nun widerspricht schon die Thatsache, daß große Künstler sich in die Einsamkeit zurückziehen, der Eitelkeit. Denn eitle Menschen brauchen Geselligkeit, um sich bewundern zu lassen.

Will man aber mit dem Vorwurf der Eitelkeit zu verstehen geben, daß Autoren gerne von ihren Werken reden, daß das Lob derselben ihnen wohlthut, die Verwerfung derselben sie schmerzt, daß sie sich überhaupt angelegentlich um die Wertschätzung ihrer Leistungen durch die Mitwelt kümmern, so wird zwar die Thatsache zutreffen, nicht aber der Vorwurf. Abgesehen davon nämlich, daß Selbstbewußtsein über eine brave, wichtige und mühsam geschaffene Leistung nichts Eitles, sondern vielmehr etwas Mannhaftes ist, so bekundet die Lust von dem zu reden, was einem das Wichtigste ist, was die Gedanken erfüllt, einfach Naivität. Der Dichter redet gerne von dem Werke,

das ihn eben beschäftigt, wie eine Mutter von einem Kinde, das ihr Sorge macht.

Mit der angelegentlichen Besorgnis um den Ruhm der Werke aber hat es eine sehr ernste Bewandtnis. Vergessen Sie nicht, daß jeder Künstler und Dichter Grandissimo gegen Nullissimo spielt. Entweder er ist alles oder er ist gar nichts; denn ein Mittleres giebt es hier nicht. Nun ist niemand seiner selbst und des Wertes seiner Leistungen so sicher, daß er nicht Stunden schweren Zweifels oder selbst der Verzweiflung kosten müßte. Hat doch selbst Beethoven Zeiten gehabt, in welchen er keinen andern Trost fand als den, daß ihm ein Platz in der Musikgeschichte werde müssen eingeräumt werden. Um daher der bangen Zweifel auf immer ledig werden zu können, bedarf jeder, daß der Spruch seines Selbstbewußtseins von seinen Zeitgenossen unterschrieben werde. Darum auch die fürchterliche Rückwirkung der Nichtanerkennung. Denn in diesem Falle kann der Glaube an sich selbst nur um den schweren Preis der Menschenverachtung aufrecht erhalten werden. Man sei daher mit dem Vorwurf der Eitelkeit etwas vorsichtiger. Übrigens beruht nach meiner Meinung die Popularität dieses Vorwurfs einfach auf einer Verwechselung. Nämlich nicht die Künstler und Dichter sind eitel, sondern gewisse Klassen, die durch persönliche Vorstellung wirken und die das Volk irrtümlich „Künstler“ nennt: Schauspieler, Opernsänger und Zirkusleute, überdies — und nicht am wenigsten: die hochgeehrten Herren Dilettanten.

Auch vom Neid muß ich die Dichter freisprechen. Wenn mir jemand von einem bedeutenden Autor berichtet, daß er einen andern beneide, so sage ich unbedenklich: „Das ist nicht wahr“, auch wenn ich ihn gar nicht kenne. Denn wo wahres Talent waltet, da ist auch die Wertschätzung fremder Leistung so mächtig, daß das Gefühl für ihren Verfasser dasjenige der Achtung und der Freundschaft sein muß. Verhetzen kann

man freilich durch Künste der Intriguen und der parteiischen Ungerechtigkeit einen gegen den andern, wie man Mendelssohn und Schumann verhetzt hat, allein auch dann kommt es bloß zu einer gewissen Animosität, die sogleich schwindet, wenn die hetzende Meute nachläßt, wenn die beiden Betreffenden sich allein gegenüberstehen. Die Geschichte der Kunst und Litteratur legt von großer Kollegialität glänzende Zeugnisse ab. Vergleichen Sie z. B. die Maler und Dichter der Renaissance mit den Humanisten, so werden Sie finden, daß es nicht die Künstler und Dichter sind, die sich hassen, beneiden und schädigen, sondern eine andere staatlich bevorzugtere Menschenklasse.

* * *

Unendlich vieles gehörte noch von wegen des Themas hierher. Z. B. die Erörterung, warum wir bei Künstlern und Dichtern so häufig die sogenannte Sinnlichkeit (richtiger die Phantasiebethörung durch Schönheit der weiblichen Form) treffen, eine Frage, welche uns auf den Zusammenhang der Phantasie mit dem erotischen Nervensystem führen würde, und welche von Nietzsche ebenso bündig als richtig beantwortet worden ist.

Allein meine Frist ist um. Ohnehin kann das Gesagte genügen um Ihnen anzudeuten, warum ich den habituellen Umgang mit hervorragenden Dichtern nicht für ein Vergnügen, sondern für eine schwere Aufgabe halte. Zugleich aber auch für eine ernste. Denn man kann tief verletzen und Unersetzliches zerstören. Schonung ist unerläßlich. Man schuldet sie zwar nicht. Denn den Künstlernaturen Ausnahmsrechte zuzugestehen, das gäbe eine saubere Geniewirtschaft! Wo aber einem Dichter aus freien Stücken Schonung zu teil wird, sei es von seiten eines liebenden Weibes oder eines hochsinnigen Maecenas oder einer großherzigen Nation oder Generation (wie sie

17*

Frankreich mit Rousseau übte), da weiht den edlen nachsichtigen Beschützern die Geschichte ihren schönsten Segen. Wer aber nicht vom Schicksal den Beruf erhalten hat, sich mit dieser Menschenklasse abzugeben, der bleibe besser ferne, eingedenk des weisen Sprichwortes unserer Nachbarn: weit vom G'schütz giebt alte Kriegsleut. Nämlich nicht bloß Schonung bedürfen die Litteraten; sondern es ist ihnen auch Bedürfnis, andere nicht zu schonen. Mit deutlichen Worten: sie werden manchmal recht grob.

Eine Ausnahme nur mache ich: die Heren Kollegen. Diese werden durch den Umgang, sei er nun vorübergehend oder dauernd, Unersetzliches gewinnen, durch gegenseitige Mitteilung, Belehrung und Ermutigung. Den übrigen sind Unterhaltungen mit litterarischen Berühmtheiten gänzlich unersprießlich. Entweder der Herr redet uns vom Wetter oder von der Salatkultur statt von Goethe und Schiller, oder er wirft einem technische Belehrungen an den Kopf, die ihn gerade interessieren, aber uns nicht; in keinem Falle wird er das thun, was wir von ihm begehren, nämlich poetisch werden. Ein echter Dichter wird überhaupt nie poetisch. Dergleichen müssen Sie sich von gebildeten Hausfreunden besorgen lassen.

Und nun zum Abschied, damit ich Sie mit einer erhebenderen Vorstellungsreihe entlasse, die bloße Nennung der beiden persönlichen Kardinalvorzüge des echten Dichters: sie heißen Edelmut und Seelengröße. Die schwersten Tugenden sind ihm gerade die leichtesten: Hingabe eines ganzen Lebens an einen idealen Zweck, ohne Lohn und oft auch ohne Hoffnung, Verzicht und Verzeihung, und die legendäre Vergeltung des Bösen mit dem Guten.

Das alles fließt ihm so natürlich aus dem Charakter wie aus dem Brunnen der Quell. Er kann gar nicht anders.

Wenn Sie aber finden sollten, daß die einzige

Tugend der Großmut einen ganzen Rosenkranz von entstellenden Schwächen wett mache, so werde ich Ihnen nicht widersprechen.

Großstadt und Großstädter.

Bei einer „Großstadt", ein Wort, das beiläufig gesagt, nicht gleichbedeutend mit einer großen Stadt ist, da z. B. Lyon und Bordeaux trotz ihrer halben Million Einwohner echte Provinzstädte vorstellen, bei einer richtigen Großstadt muß das Stammbürgertum von der nationalen und internationalen Einwohnerschaft unterschieden und ausgeschieden werden. Das Stammbürgertum ist selbst in den ersten Städten Europas so spießbürgerlich als nur möglich, spießbürgerlicher als das kleinste Krähwinkelstädtchen, da es den Zusammenhang mit der Natur und den bürgerlichen Ernst verloren hat. Nirgends ist der Horizont so eng, der Geist so beschränkt, die Denkungsart kleinlicher und die Klatschsucht größer als bei dem „richtigen geborenen" Großstädter. Wie geläufig er auch reden, wie viele Kalauer und Witze er auskramen mag, es ist alles von außen angeflogen, es ist ein Harlekingewand von Avenuetrivialitäten, hinter welchem eine Null in Ziffern steckt, verblaßtes Philistertum, dem sogar die komisch-originellen Züge der kleinen Nester abhanden gekommen sind.

In jeder unserer Millionenstädte steckt solch ein tauber Philisterkern, das entgeistete Überbleibsel einstiger städtischer Individualität. Da diese Menschenklasse überdies ein ansehnliches Größenbewußtsein mit sich herumspazieren führt, das sie von den Monumenten bezieht, an welchen sie täglich vorüberstreift,

weiß sie sich auf sommerlichen Völkerwanderungen beträchtlich unleidlich zu machen. Das ist keineswegs etwa ein Vorrecht des „richtigen geborenen Berliners"; der echte Pariser Bourgeois, der Petersburger und Wiener Kleinbürger geben ihm hierin nichts nach, nur reisen sie weniger, weil sie ihren heimischen Großstadtklatsch selbst nicht für einige Wochen zu missen vermögen.

Neben und über diesem gottbegnadeten Philistertum befindet sich das erste charakteristische Element der Großstadt: die „Gesellschaft" im höchsten Sinn: le monde. Historisch betrachtet ist dieselbe eine Dependenz des Hofes, wie denn ihre Sitten ursprünglich höfisch (später „höflich"), und ihre Träger der Hofadel waren. La cour et la ville hieß es früher, in dem Sinne, daß der Hof den Ton angab, die Hauptstadt denselben nachahmte. Im Hofleben früherer Jahrhunderte waren nun schon die wichtigsten Elemente einer „Gesellschaft" im heutigen Sinn des Wortes enthalten, nämlich eine gewisse Nivellierung der Stände vor der Person des Monarchen und vor allem die Hoffähigkeit des Geistes. Längst vor der französischen Revolution erkannte man eine noblesse de l'esprit thatsächlich an, im kleinen an den Höfen der italienischen Renaissance, im großen bei den französischen Bourbonen.

Endlich war das wichtigste Element der „Gesellschaft" am französischen Hofe schon seit dem 16. Jahrhundert gegeben: die moderne Galanterie oder die Vorherrschaft der Frauen. Solange freilich der Hof den Mittelpunkt bildete, um welchen sich die Gesellschaft gruppierte, entbehrte die letztere der Merkmale des Großstädtischen; man hatte den Hofklatsch neben dem Stadtklatsch und meistens beides zusammen. Wenn wir die französischen Memoiren des 17. und 18. Jahrhunderts lesen, so erstaunen wir über die virtuose Fähigkeit, alles und jedes, selbst die

Fragen der europäischen Politik unter dem Gesichtspunkte des Klatsches zu behandeln. Es kam jedoch ein Moment, da die Gesellschaft sich geistig vom Hofe emanzipierte, ihre Gesetze aus sich selbst bezog und den Thron kritisierte. Wenn wir die Marschallin von Luxemburg den König Gustav von Schweden verächtlich einen „Provinzialen" d. h. einen Kleinstädter nennen hören, weil er sich nicht richtig zu kleiden verstand, d. h. weil er rosaseidene Bänder trug, wenn wir die Damen des französischen Adels sich danach erkundigen sehen, ob der ehrwürdige römische Kaiser deutscher Nation Josef II. sich zu benehmen verstehe, so haben wir schon die moderne „Gesellschaft" »le monde«, obschon noch nicht völlig die großstädtische.

Die großstädtische Gesellschaft bedarf nämlich noch eines weitern Charakterzugs: der Vorherrschaft der Masse über die Elite. Sie hat sich in diesem Jahrhundert vollzogen. Mit einer gewissen Bevölkerungszahl, oder richtiger mit einem gewissen Bevölkerungsübergewicht schwindet die Fähigkeit der geistigen oder adeligen Elite, einer Stadt die Gesetze der Gesellschaft zu diktieren, es findet vielmehr eine Invasion von unten statt: das Boulevard siegt über das Faubourg, die Cocotte über die Dame, der Pflastertreter über den Edelmann; zwischen diesen beiden Gewalten vollzieht sich schließlich eine fortwährende Ausgleichung, die wesentlich für den Charakter der Großstädte ist, während das Zopfbürgertum immer das nämliche bleibt. In der Privatgesellschaft streng gesondert, finden sich beiderlei großstädtische Elemente in der Öffentlichkeit zusammen, auf der Straße, an Festen, im Theater. Sie nehmen von einander an; der Vornehme liebt sich zu „enkanaillieren", der Emporkömmling sucht sich in seinen Manieren der guten Gesellschaft anzupassen; dem Kleinstädter begegnen sie gemeinschaftlich mit spöttischer Geringschätzung. „Kanaille" gilt für ein berechtigtes Genre,

provinziell niemals. Ein Prinz darf mit einem Stallknecht, nicht aber mit einem bürgerlichen Professor fraternisieren. Diese fusionierte großstädtische Bevölkerung zeigt nun ganz eigentümliche Veranlagungen, die sich überall und in jedem Jahrhundert unter ähnlichen Bedingungen fast genau wiederholen: in Athen zur Zeit des Nikias, in Rom in den cäsarischen Jahrhunderten, im modernen Paris und Petersburg u. s. w. Auch das alte Syrakus zur Zeit der Hieronen weist großstädtische Spuren.

Vor allem giebt es nun hier, was es in Kleinstädten nicht giebt: eine echte Geselligkeit, das heißt, tägliche private Zusammenkünfte von Menschen beiderlei Geschlechtes, deren Auswahl nicht nach dem Standes- oder Familien- oder Berufsprinzip, sondern nach ihrer Unterhaltungsfähigkeit geschieht. Dazu gehört unbedingt die Vorherrschaft der Frauen; wo die Frau nicht den Ton angiebt, da haben wir weder Gesellschaft noch Großstadt.

Daß der Einfluß der Frauen auf die Gesellschaft ein segensreicher ist, braucht nicht erst gesagt oder bewiesen zu werden. Er ist ein Kulturfaktor allerersten Ranges. Nehmen wir das glänzende Rekrutierungssystem hinzu, mittels dessen eine Großstadt neben andern Bevölkerungsklassen auch die Elite der Nation versammelt, erinnern wir uns endlich der heilsamen Wechseleinflüsse des Zusammenseins hochgebildeter Menschen, also des täglichen Wettstreites in den zartesten Gebieten des Geistes- und Sittenlebens, so ist das Resultat leicht vorauszuberechnen, welches wir thatsächlich sehen: die Großstädte werden die Sammelpunkte der Kultur; sie erzeugen überdies noch von sich aus Geist, einen oberflächlichen Geist zwar, immerhin Geist. Beweglichkeit und Schnellfertigkeit sind einige der wichtigsten Merkmale des großstädtischen Geistes; überdies Gutartigkeit. Der Geist ist scharf, spottlustig, aber selten giftig; kommt

man aus Großstädten in eine Kleinstadt zu wohnen, so fällt einem vor allem die Bösartigkeit des Urteils über den Nebenmenschen in der letzteren auf.

Der Großstädter kennt alles und verzeiht alles; er verspottet, aber er verdammt nicht. Seine Gutherzigkeit in Beziehung auf Spenden ist mit Recht sprichwörtlich; er weiß zu geben, ohne den Empfänger zu erniedrigen, ein Talent, das den Wohlthätigkeitsbezeugungen kleinerer Städte nur gar zu oft abgeht. Der Geist ist nicht eben männlich, vielmehr kindisch, ja er zeigt sogar eine merkliche Hinneigung zur Albernheit, mit welcher er gerne kokettiert, welche aber ja nicht mit Dummheit oder Borniertheit verwechselt werden darf. Vom Kinde hat er die Unstätigkeit und Gutartigkeit, vom Weibe die Elastizität und die Schärfe; von beiden die Unselbständigkeit. Allein versteht der Großstädter nicht zu denken; er muß Gesellschaft dazu haben. In Kleinstädte versetzt, benimmt er sich wie ein verschmachtender Fisch; in der freien Gottesnatur wie ein betrunkenes Huhn.

Vorurteilslosigkeit ist eine Hauptzierde der Großstädte; daher lebt sich's in ihnen leichter und freier. Empfänglichkeit für alles und jedes läßt sich der großstädtischen Bevölkerung ebenfalls nachrühmen, Empfänglichkeit für das Höchste wie für das Lächerlichste; die Empfänglichkeit aber entspringt einem dringenden Bedürfnis, dem Bedürfnis, Geistes- und Gesprächsstoff zu gewinnen. Womit das geschehe, ist unwesentlich, nur ja immer etwas, das zur gemeinsamen Unterhaltung diene. Denn der Großstädter fühlt immer kollektiv und als Zweck alles Geschehens gilt das, was den wichtigsten Hebel der Geselligkeit bildet: das Gespräch.

Die Spottlust des Großstädters ist nichts anderes, als eine Bethätigung seiner geistigen Freisinnigkeit, denn der Witz erhellt, der Spott befreit. Diese Frei-

sinnigkeit geht so weit, daß das, was den gewöhnlichen Menschen am meisten aufbringt, die Verspottung seiner selbst (wohlverstanden: von anderen verübt) dem Großstädter Vergnügen macht. Und zwar unbändiges Vergnügen. Wer innerhalb einer Großstadt den Großstädter auf die unbarmherzigste Weise verhöhnt, wird, wenn es nur mit Geist und Witz geschieht, unfehlbar der populärste Mann.

Der Großstädter ist nicht bloß elegant, sondern wohlgebaut und was man nicht glauben sollte, durchschnittlich gesund, da er viel geht und sportet, reinlich ist und meistens leidlich mäßig lebt. Verkretinierte, versumpfte, verschmutzte, verwachsene, vertrunkene Gesamteinwohnerschaften giebt es da nicht. Der Großstädter hockt eben nicht. Aber die Gesundheit steigert sich kaum zur eigentlichen Lebenslust, zur kräftigen Muskelfröhlichkeit, zum Glücksgefühl. Das schöne heitere naive Lachen und Lächeln des Landbewohners wird man da kaum finden. Um seines Lebens einigermaßen froh zu werden, muß der Großstädter erst Toilette gemacht haben. Ehe das geschehen ist, bedauert er das Dasein im allgemeinen und sein Los im besonderen. Des Morgens beim Erwachen erhebt sich unfehlbar ein klägliches Gestöhn aus allen Betten; denn mit seinem Magen lebt der Großstädter auf gespanntem Fuß. Aber gegen Abend wird der Lebensüberdrüßige merkwürdig munter. Und nachts, zu der Zeit, da der Kleinstädter hinter dem Glase melancholisch wird, beginnt der Großstädter seine Kalauer. Die Kalauer aber stimmen ihn über die Maßen froh, ich meine jeden seine eigenen Kalauer.

Die Kunst nun findet auf diesem Boden ein Entgegenkommen, das auf den ersten Blick lauter Gewinn verspricht. Sie findet vor allem den Ruhm, der gegenwärtig von den Hauptstädten gänzlich in Pacht genommen ist. Der hauptstädtische Ruhm ist verhält-

nismäßig neidlos und namentlich geizlos, ja sogar verschwenderisch. Wer da hat, dem wird viel gegeben. Eben weil der empfänglichste Teil der Menschheit, die schöne Welt, ihn verteilt. Der hauptstädtische Ruhm ist auch süßer als jeder andere, weil seine Zinsen von einer feinfühligen Gesellschaft ausgezahlt werden. Darum sieht man die Künstler und Dichter so gerne in die Hauptstädte übersiedeln. Beim nähern Zusehen zeigen sich die Verhältnisse allerdings weniger günstig. Ich will nicht davon reden, daß die berühmten Leute „verwöhnt" oder „verdorben" werden; eher schon davon, daß die Unruhe, der Strudel des schnelleren Lebens ungünstigere Bedingungen der Produktion schafft, wie denn auch oft genug die Beobachtung gemacht worden ist, daß die Großstädte verhältnismäßig wenige produktive Geister erzeugen.

Am verhängnisvollsten erscheint mir der Umstand, daß der großstädtische Geschmack den Künsten indirekt das Gesetz vorschreibt oder wenigstens denjenigen Künstler, der nicht völlig charakterfest ist, verführt. Dieser Geschmack ist, im Unterschied zur ehemaligen höfischen Gesellschaft, nicht wählerisch und nicht fein, sondern sagen wir's geradeheraus, herzlich roh. Das Auffällige, das Schreiende und, was in dieselbe Kategorie gehört, das Raffinierte, wird vorgezogen. Es wird auch überhaupt nicht individuell geurteilt, sondern klassen-, banden- oder kliquenweise. Was Erfolg hat, wird alsobald auch Mode und fortan kritiklos angebetet, bis man es eines trüben Morgens unter das alte Eisen wirft. Diejenigen Kunstgenüsse, die einsam genossen werden wollen, z. B. Hausmusik und Buch, treten weit in den Hintergrund, dagegen verschlingen die Kollektivanstalten das ganze Interesse, Konzerte, Feste und namentlich das Theater in jeder Form, sei es nun Gladiatorenspiel und Tierkampf wie im alten Rom oder Oper und Drama wie in der

Gegenwart. Ich bin kein Feind von Oper und Drama; dagegen kann ich mich der Erfahrung nicht verschließen, daß jedesmal dann, wenn eine Nation sich einem unbeschränkten Theaterkultus ergab, ihre große Litteratur ein Ende hatte. So unbedenklich ist also die Erscheinung nicht. Immerhin, wenn nur wenigstens im Theater die Kunst, nicht der Masseninstinkt des großstädtischen Publikums regiert. Geschieht das letztere, so erleben wir, daß derjenige, der entweder die raffiniertesten Effekte ausklügelt oder die konsequentesten Methoden erfindet, alle andern aus dem Felde schlägt.

Der großstädtische Geschmack bewegt sich in Gegensätzen fort, das Bewegungsorgan aber ist der Ekel vor sich selber. Alle 30 Jahre wird verdammt und in den Kot getreten, was man 30 Jahre lang bewundert hatte. Und wenn eine Großstadt alles versucht und jeden Ekel durchgekostet hat, dann verfällt sie aufs Kindische; damit hofft sie die Natur wiederzufinden.

So frei der Großstädter in geistiger Beziehung ist, solch ein Sklave ist er an Charakter. Wer im höchsten Grade gesellig lebt, kollektiv denkt und herdenweise fühlt, kann unmöglich individuell und unabhängig sein. Verlangen Sie jeden Mut, jedes Opfer von ihm, nur nicht, daß er eine Krawatte trage, die verpönt ist, daß er sich zu einer Ansicht bekenne, die für lächerlich gilt. Kein asiatischer Despot tyrannisiert seine Unterthanen widerstandsloser als die Gebote der Gesellschaft den Großstädter. Da nun aber Kunst, Litteratur und Theater unter die Gebote der Gesellschaft fallen, so ist der Großstädter in Kunstsachen das folgsamste, willenloseste, unselbständigste Herdentier. Das Schlagwort peitscht ihn nach Belieben linkshin oder rechtshin wie der Wind die Wolke. Und ob er noch so spotte, er bewegt sich nicht nach der Richtung seines Spottes, sondern nach

dem Schlagwort, über welches er spottet. Deshalb wirkt selbst der gebildete Großstädter in Kunstsachen als Pöbel. Schon darum, weil er sich den litterarischen Stoff, über welchen er zwar oft überraschend gescheidt urteilt, von der Mode vorschreiben läßt. Der Großstädter wird ein Buch, das Mode ist, möglicherweise verhöhnen, aber schwerlich ungelesen lassen.

Die tiefste erbarmungswürdigste Sklaverei aber erleidet der Bewohner einer solchen Hauptstadt, die Großstadt sein möchte, ohne es noch völlig zu sein. Der muß nach Melodien gigerln, die er nicht hört, Gesetze befolgen, die er nicht kennt, eine Sprache reden, die er nicht versteht; er muß, mit einem Wort, der Fremde dienen. Denn nur die allerersten Großstädte haben das ehrwürdige Vorrecht, Narrheiten aus sich selbst zu gebären; die andern Hauptstädte beziehen sie aus dem Auslande, vornehmlich aus Paris. Und zwar meist nicht direkt von der Quelle, sondern durch den Zwischenhandel. Das ist ein mühseliges Exerzieren nach unsichtbaren Exerziermeistern, wie wir es seit drei Jahrzehnten, nämlich seit Berlin und München sich auf den Zehen strecken, um großstädtisch zu scheinen, in der deutschen Kunst und Litteratur beobachten.

Da sehen wir z. B. wenn Paris in seinem blasierten Galgenwitz mit fin de siècle und décadents kokettierend spielt, eine leidlich gesunde militärtaugliche Jugend in Berlin, Wien und München sich litterarisch faul stellen, um nur ja für großstädtisch zu gelten. Das heißt also: weil der Nachbar krank ist oder sich wenigstens krank stellt (denn Paris übersteht ja alle Thorheiten spurlos wie Kinderkrankheiten) schminkt man sich Eiterbeulen auf die Wangen. Der Humor davon aber ist, daß man auf diese Weise, weil Paris sich rascher dreht, immer um einen oder zwei —ismus zu spät kommt. Kaum daß Berlin den Realismus aus Paris importiert hat, so ist er dort schon ver-

altet und das Schlagwort lautet Naturalismus. Hat man das einzusehen begonnen, siehe da, ist in Paris der Naturalismus überwunden, und die Losung heißt Symbolismus, Präraphaelismus, Primitivismus. Das muß man jetzt selbstverständlich schleunigst wieder nachholen, so gut mans versteht. Man versteht's aber meistens nicht so gut. Kurz, es ist eine atemlose Hast und eine heillose Konfusion. Doch das schadet nichts, man fühlt sich dabei doch wenigstens als Großstädter.

Warum die „Zugstücke“ in der Schweiz nicht „ziehen“.

Man muß als Schweizer den Schweizer reden hören, um sich von der unglaublichen Unbeliebtheit des deutschen Schauspiels einen Begriff zu machen. Nehmen wir an, jemand erkundige sich bei uns über das Repertoire der nächsten Woche, was stets mit großem Eifer geschieht, ein Beweis, daß nicht das Theaterinstitut als solches Unlust einflößt. Antworten wir „Don Juan“ oder „Barbier“, so strahlen die Augen; sagen wir „eine Operette“, so zuckt der Hörer die Achseln, aber schmunzelt; heißt es dagegen „Schauspiel“, so ertönt ein Schreckensruf „O Gott!“ und ein tieftrauriger Ausdruck der trostlosesten Verzweiflung fliegt über Blick und Antlitz. In diesem Falle fragt man nicht einmal nach Stück und Verfasser; das Wort „Schauspiel“ für sich allein genügt, denn es bedeutet den Inbegriff der hoffnungslosesten Langeweile. Hier haben wir es nun nicht mit Vorurteilen und Bildungsmangel zu thun, son-

dern mit einem psychologischen Naturgesetze, das um so mehr der Ergründung bedarf, als es meines Wissens noch niemals genannt, geschweige denn erörtert worden ist.

Wenn ein Volk deutscher Abkunft und deutscher Sprache, im Geiste der deutschen Litteratur erzogen und von lebendiger Ehrfurcht vor den deutschen Klassikern beseelt, ein Volk, das überdies, wie tausend Erscheinungen der Geschichte und der Gegenwart bezeugen, an theatralischem Instinkte keinem andern nachsteht (nehmen doch mitunter die Dilettantenvorstellungen der Schweiz geradezu den Charakter einer Volksbewegung an), trotz alledem dem deutschen Schauspiele beharrlich fern bleibt und sich lieber noch entschließt, sich zu Hause als auf den vorausbezahlten Sperrsitzen zu langweilen, dann muß ein tiefes Mißverhältnis zwischen dem deutschen Theater der Gegenwart und dem schweizerischen Volksgeiste, oder mit andern Begriffen ausgedrückt, zwischen Angebot und Nachfrage herrschen. Das ist es denn auch in einem so hohen Grade der Fall, wie sich's der oberflächliche Beobachter nimmer träumen lassen würde. Sehen wir uns nach den Thatsachen und nach den Gründen um. Zunächst aber die allgemeine Grundlage: Da ist in Betracht zu ziehen vor allem das gewaltige Vorwiegen der musikalischen Bildung vor der litterarischen; dann das thatsächliche Bestehen unzähliger altererbter Ansätze zum Festspiele, dem feindlichen Konkurrenten des Kunstdramas; ferner unsere demokratischen Anschauungen, welche mit Naturgewalt immer von neuem darauf dringen, daß das Theater dem „Volke“ „etwas biete“, das heißt, dem Volke das Volk vorführe; ferner der Mangel eines rein ästhetischen Standpunkts, mit andern Worten die Forderung, daß alle Kunst sich dem Patriotismus unterordne; endlich eine instinktive Scheu vor dem Berufsschauspielertum. Wir sind eingefleischte An-

hänger des Dilettantismus in diesem Sinne, daß wir Staatsmänner am liebsten von Bundesräten, Kriegshelden von eidgenössischen Obersten möchten dargestellt wissen. Wer auf der Bühne unsere Bewunderung erwecken will, von dem begehren wir zu wissen, daß er auch draußen im Leben beim Tagessonnenschein eine geehrte Stellung einnehme: die Vorzüge erlernter Kunst schätzt unser Volk geringer als die unmittelbare Begeisterung, deren Echtheit es nun einmal nur dem Bürger, nimmermehr dem Berufsschauspieler zutraut. Darum gewinnen auch die Dilettantenvorstellungen in unserm Volksleben eine so große Bedeutung; sie sind Kundgebungen einer zu einem Dritteil künstlerischen, zu zwei Dritteilen patriotischen Andacht, die sich gleicherweise auf der Bühne wie im Zuschauerraume geltend macht. Ähnlich verhält es sich ja auch in der Litteratur. Ein Oberst oder Nationalrat, welcher in seinen Mußestunden einen „Waldmann“ oder „Winkelried“ oder „Jenatsch“ verfaßt, das ist das volkstümliche Ideal eines Dichters. Damit dem Schauspielerstande Ansehen vergönnt werde, müßte erst ein Uebergang stattfinden, ich meine, es müßten schweizerische Berufsschauspieler erscheinen, die nebenbei Amt und Würden besäßen, sodaß sie die hier erworbene Wertschätzung auf den Stand zu übertragen vermöchten.

Doch dies, wie gesagt, nur vorläufig; gehen wir jetzt auf den Kern der Sache ein. Der Charakter der deutschen Bühne wird mehr und mehr ein realistischer. „Aktualität“ heißt die Losung und „Griff in das vollpulsierende Leben der Gegenwart“ der Befehl. Das mag nun alles schön und gut sein, dem deutschen Schauspiel in der Schweiz aber schneidet es den ohnehin äußerst dünnen Lebensfaden ab. Denn zunächst huldigt der nüchterne Schweizer in Kunstsachen dem ausgesprochensten Idealismus, aus dem einfachen Grunde, weil alle naiven Völker Kunst und

Ideal für unzertrennlich halten; es braucht lange Kunsterfahrung und Kunstübersättigung, bis eine Nation beim Realismus anlangt. Zu dem künstlerischen Idealismus gesellt sich der rhetorische. Wie tief aber die Rhetorik in unserm Nationalcharakter Wurzel gefaßt hat, bezeugt die Erscheinung, daß selbst ländliche Volksschriftsteller unsere Nationalhelden im begeisterten Jambenschwunge verherrlichen. Einen Winkelried im realistischen Stile oder gar im Dialekte zu behandeln, würde als Entweihung empfunden werden: er muß unbedingt in volltönenden Abstraktionen reden; und wo immer ein Anlauf zum Festspiele genommen wird, geschieht das auf dem Kothurn. Im deutschen Schauspiele vermißt daher der schweizer Zuhörer aufs schmerzlichste den ihm ans Herz gewachsenen Sprachstil, nämlich den Schillerschen Redeschwung, in ch gestimmt. Kommerzienratdeutsch statt Gesang, Schnoddrigkeit statt Poesie, Kalauer und Intriguen statt Gedanken, und ä statt ch, dieser Tausch erweckt sein Unbehagen und mißtrauisch fragt er sich, ob er dabei nicht übervorteilt worden sei. Neben den ästhetischen erzeugt der realistische Stil für unser Theaterpublikum noch logische Übelstände. Der Schweizer aller Stände spricht ja Dialekt; zwar wird das Buchdeutsch von jedermann verstanden, ja gewissermaßen sogar gesprochen, nämlich bei feierlichen Anlässen. Dagegen die norddeutsche Gesellschaftssprache ist den wenigsten äußerlich bekannt, keinem geläufig. Beginnt nun in Berliner Lokalstücken der Schauspieler zu näseln oder redet er rasch oder skandiert und artikuliert er nicht mit mechanischer Pünktlichkeit — und das ist ja die Regel — dann könnte er ebenso gut russisch vortragen, die Gallerie hätte denselben Genuß. Wenn es aber darauf ankommt, nicht zu verstehen, was auf der Bühne gesagt wird, dann begiebt sich einer lieber gleich in die Oper. Man sollte von Vernunft wegen annehmen, die Schauspieler würden sich hier zu Lande

besonderer Deutlichkeit und Langsamkeit des Vortrags in norddeutschen Lokalstücken befleißen, wozu sie auch von der Presse oft genug ermahnt werden. „I wohin! fällt mir nicht ein!" Nachher klagen die Schauspieler über Teilnahmlosigkeit des Publikums.

Den Ausschlag indessen für die völlige Unbeliebtheit des neueren Schauspielrepertoirs in der Schweiz giebt der Umstand, daß das stoffliche Interesse, welchem das Schauspiel und Lustspiel in Deutschland seine Entstehung und Zugkraft verdankt, hier wegen der andersartigen Verhältnisse notwendig versagen muß. Die deutschen „Aktualitäten" sind ja für die Schweiz gar nicht aktuell, weniger aktuell als das erste beste Hohenstaufendrama. Einen Heinrich IV. vermag unser Volk zu begreifen, da seine Phantasie im Schulunterrichte mit der deutschen Geschichte erfüllt worden ist; was in aller Welt jedoch soll es mit Kommerzienrätinnen, Baronen, Komtessen, Gardelieutenants, Assessoren, jüdischen Mäcenen und plattdeutschen Dienstboten anfangen, von welchen es weder durch die Anschauung, noch durch die Lehre den mindesten Begriff erhalten hat? Wie will man ihm zumuten, daß es sich für solche Figuren erwärme? Ich halte es schon für eine ansehnliche Leistung der Geduld, daß es bloß die Flucht und nicht die Waffen dagegen ergreift. Je „aktueller", „moderner" und realistisch getreuer ein Stück beschaffen ist, um so fremdartiger muß dasselbe unser Publikum berühren, weil der Trennungswinkel der beiderseitigen Gesellschaftsverhältnisse je länger, desto größer wird; darum erleiden gerade die „Zugstücke" und „Novitäten" in der Schweiz die auffallendste Ablehnung durch Gleichgültigkeit. Man kann nun einmal nicht zugleich auf das Lokalinteresse und das allgemeine Interesse sein Visier stellen. Die Zumutung aber, ein Stück ganz allein deswegen schön zu finden, weil es in Berlin gefallen, eine Zumutung, welche die Theaterdirektoren in der

That ausdrücklich an uns stellen, weisen wir zurück, und schwerlich mit Unrecht.

Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir einen Zweifel auszusprechen, ob es überhaupt ersprießlich sei, einem befreundeten Nachbarvolke beharrlich die deutschen Gesellschaftsverhältnisse in Zerrbildern vorzuführen. Dem deutschen Zuschauer vermag ja das Zerrbild das Urbild nicht zu verwischen, erstens weil er die Wirklichkeit in tausend Beispielen täglich vor sich hat, zweitens, weil er die dramatischen Gesetze kennt, welche auf der Bühne die Übertreibung der Charakterlinien fordern. Beide Schutzvorrichtungen mangeln dagegen unserm Volke; es nimmt die Zerrbilder der Bühne und der Witzblätter für photographisch getreue Abbilder und gewinnt dadurch ganz fasche Begriffe von dem Wesen der lebendigen, wirklichen deutschen Nachbarn. Da überdies diese Bühnen- und Witzblattfiguren mitunter unsern heimischen Anschauungen geradezu Hohn sprechen, so muß man sich noch Glück dazu wünschen, daß niemals die mindeste feindselige Ablehnung derselben erfolgt, daß es mit der Gleichgültigkeit und der Theaterflucht sein Bewenden hat. Es liegt eben noch ein unschätzbares Kapital von Ehrfurcht vor dem deutschen Geiste und besonders vor der deutschen Litteratur im Boden der deutschen Schweiz, von gläubiger, ja blindgläubiger Ehrfurcht, der es das deutsche Theater verdankt, daß niemals ein Bühnenstück, es mag sein wie es will, und niemals ein Schauspieler, und wäre er noch so unleidlich, in der deutschen Schweiz ausgezischt wird. Möge man mit den Zinsen dieses Kapitals nicht gar zu übermütig wirtschaften! Das Gefühl unserer Zusammengehörigkeit ruht auf unserer gemeinsamen geistigen Erziehung, vor allem auf der beiderseitigen Pflege der deutschen Klassiker. Der Idealismus verbindet uns; sehe man zu, daß uns der Realismus nicht scheide! Mit dem Tage, da das deutsche Schau-

spiel sich gänzlich von der Nachfolge Schillers lossagt, gebe ich sein Bestehen in der Schweiz für verloren; es wird dann als ein unerträglicher Eindringling erscheinen und ein starkes Bedürfnis nach Erlösung davon wird sich fühlbar und endlich auch geltend machen. Einstweilen muß schon die wachsende Gleichgültigkeit als ein warnendes Zeichen ausgelegt werden.

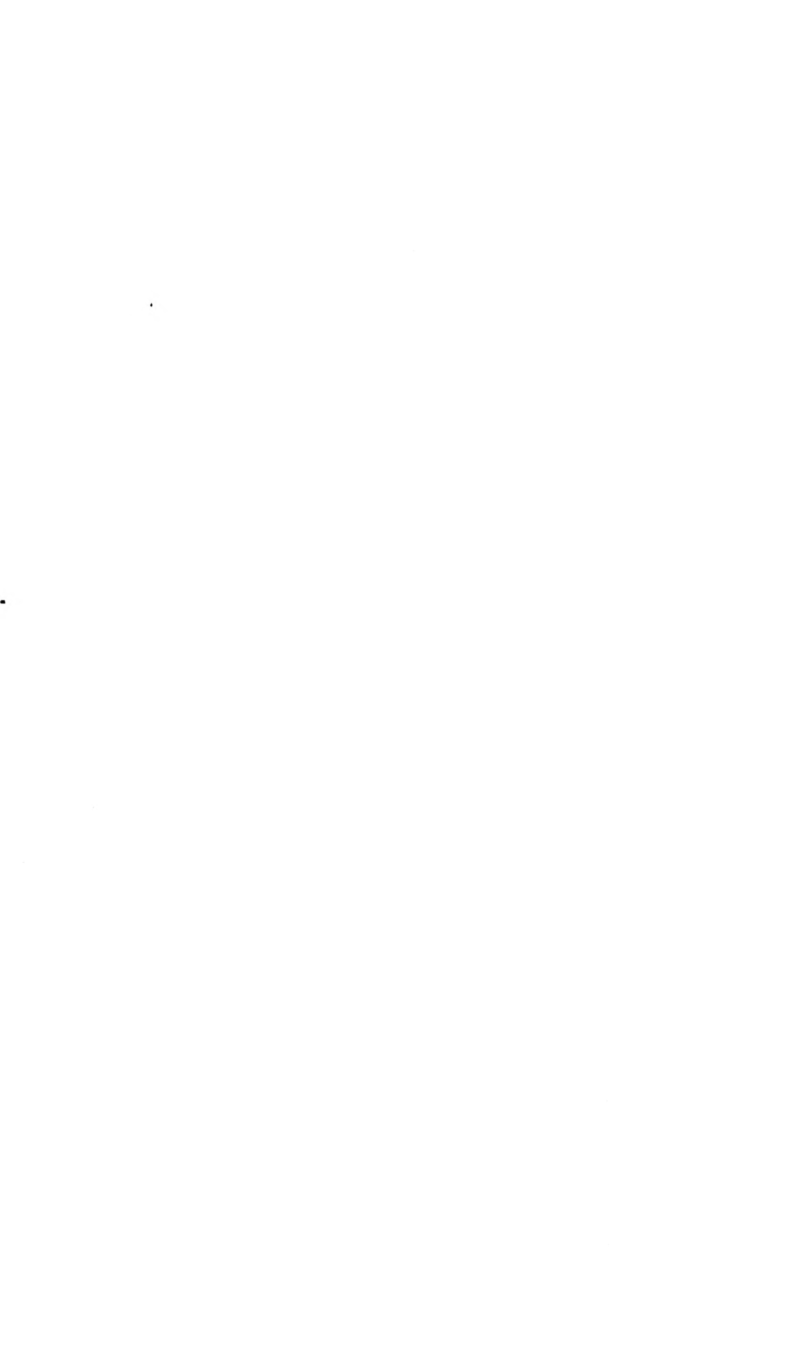
Höchst lehrreich, wenn irgend jemand auf Erden jemals lernen wollte, könnte die Aufnahme sein, welche das Schweizer Publikum im besondern den Übersetzungen und Nachahmungen französischer Bühnenstücke angedeihen läßt. Abgesehen von Zürich und etwa noch St. Gallen, wo man am wenigsten französisch hört und wo den Berliner Geistesströmungen ein gewisser Kredit gewährt wird, lehnen die Schweizer Städte gerade die französierenden Theaterstücke am entschiedensten ab. Namentlich in Basel kann man nie das Haus einsamer und die wenigen Zuschauer frostiger erblicken, als wenn es einem Direktor einfällt, Dumas oder Lindau oder Blumenthal aufzuführen. Darob nun wieder gewaltige Verwunderung und Empörung. „Aus Ihnen kann der gescheiteste Mensch nicht klug werden! Wenn Sie denn doch einmal das deutsche Schauspiel nicht mögen, warum kommen Sie nicht wenigstens ins französische? Das müßte ja eigentlich ein Hauptschmaus für Sie sein!“ Wollte der gescheiteste Mensch auch nur ein klein wenig nachdenken, so würde er die Erklärung dieser Erscheinung ohne Mühe selber finden. Denn erstens bezieht niemand gern eine Ware in gefälschtem Zustande vom Zwischenhändler, wenn er sie echt vom Fabrikanten haben könnte. Begehrten wir ein französisches Theater, so würden wir uns ein solches von Westen her zu verschreiben wissen. Es bedürfte blos eines Winkes und es wäre da. Sollen wir wohl unter solchen Umständen unsere Franzosen aus Berlin beziehen? Die Zumutung ist zum mindesten sonderbar.

Zweitens springen einem Schweizer Publikum, das selbst in seinen ungebildetsten Bestandteilen französische Sprache und französisches Wesen besser kennt als der deutsche Schauspieler, eine Menge von Fehlern der Darstellung in die Augen, welche ihm eine deutsche Vermittelung französischer Stücke verleiden; gehört es doch zu den Ausnahmen, wenn ein Schauspieler einen französischen Eigennamen mit weniger als drei Fehlern ausspricht. Drittens empfinden wir die Französelei der modernen deutschen Bühne als einen Verrat und als einen Betrug. Als einen Verrat, weil die deutsche Bühne deutsche Meister besitzt; als einen Betrug, weil wir ein deutsches Theater bestellten, nicht aber ein schlechtfranzösisches. Wer aus Bonn Rheinwein verschreibt, der läßt sich vom Händler keinen gefälschten Burgunder dafür bieten. Von den peinlichen Gefühlen aber, welche der Versuch, uns hinterrücks auf der deutschen Bühne französische Ware aufzutischen, bei uns erwecken muß, scheint man sich keine Vorstellung zu machen, sonst würde man solche Attentate gewiß unterlassen.



IX.





I.

Aus einem ungedruckten Werke: „Die Stilarten des französischen Dramas".

Chronik.

Kapitel I.

Von dem Gräuel der Knechtschaft, so da geschehen in dem Lande der Deutschen.

Vers 1.

Es geschahe in den Zeiten da Sardou König war und alle Völker beugeten vor ihm die Kniee und riefen „O Herr, Herr", da ward ein Gräuel der Knechtschaft in dem Lande das da heißet Deutschland und lieget über dem Wasser, so genannt wird Rhein in ihrer Sprache, also daß sie Boten schickten nach den Städten und Vorstädten der Pariser, die liegen gegen Abend und zerrissen ihre Kleider und fielen auf ihr Angesicht und fleheten:

Vers 2.

Hinneh, siehe da Eure Knechte, die gekommen sind Euch zu huldigen mit Geschenken, als da sind Gold und Silber und köstlicher Lorbeer und duftender Weihrauch! Darum erbarmet Euch über Eure Knechte,

auf daß Ihr Knechte erwählet unter unserem Volke, auf daß sie herrscheten in Eurem Namen und alles Volk beuge die Kniee vor den Knechten Eurer Knechte und spreche zu ihnen „O Herr, Herr." Denn siehe, wir sind ein Volk von Knechten.

Vers 3.

Und sie willfahreten ihnen. Und alles Volk der Deutschen beugete die Kniee vor den Knechten derer, die da wohnen in der Stadt der Pariser, die lieget gegen Abend. Und ward ein großer Gräuel der Knechtschaft.

Vers 4.

Und trieben einen Gräuel des Götzendienstes mit ihnen auf allen Höhen und Hügeln, also daß ein Ärgernis ward und es stank gen Himmel der Gräuel ihres Ärgernisses.

Vers 5.

Wer da aber nicht hinging und sprach zu ihnen „Schalom Schalom" und tanzete mit ihnen vor den Götzen des Gräuels ihrer Knechtschaft, den schmäheten sie und verspotteten sie.

Kapitel II.

Von den ungetreuen Knechten und ihren falschen Thaten.

Vers 1.

Es waren aber dieselbigen Knechte ungetreue Knechte, also daß sie fälscheten die Befehle und Aufträge ihrer Könige und Herrn und verhülleten die Weisheit derer, die da wohnen in dem Lande Frankreich, das lieget gen Sonnenuntergang und gingen hin um Mitternacht und vergruben sie unter den Bäumen des Waldes.

Vers 2.

Und machten sich heimlich auf und nahmen in ihre Hände die Stimme ihrer eigenen Weisheit und

predigten und lehreten dem Volke die Stimme ihrer Weisheit und sprachen: „Siehe da die Stimme der Weisheit derer, die da wohnen in dem Lande der Franzosen und in den Städten und Vorstädten der Pariser.

Vers 3.

Und alles Volk fiel auf sein Angesicht und betete an.

Vers 4.

Es war aber selbige Stimme die Stimme ihrer eigenen Weisheit, so da wuchs vor den Thüren ihrer Häuser und in den Gärten und Weinbergen Judas und Samarias. Und war eine falsche Weisheit und nicht die Weisheit derer, die da wohnen in dem Lande Frankreich.

Kapitel III.

Von der Mißachtung der Propheten und ihrer Werke.

Vers 1.

Als ich aber sahe die Falschheit derer, die da sprachen „Siehe da, die Stimme der Weisheit derer in dem Lande der Franzosen" und verkündigten dem Volke ihre eigene Weisheit, da kam der Geist des Zornes über mich und trieb mich in die Wüste.

Vers 2.

Allda nahm ich eine Tafel und schrieb es alles auf von Anbeginn bis an das Ende und enthüllete alle ihre Falschheit, auf daß ich erlöse das Volk von seiner Knechtschaft.

Vers 3.

Und ging hin und trug die Tafel zu den Händlern, die da sitzen in den Gassen, auf daß sie zeigeten allem Volke die Falschheit der ungetreuen Knechte und das Volk erlöset werde von seiner Knechtschaft.

Vers 4.

Es waren aber dieselbigen Händler Schälke und Schalksknechte von der Knechtschaft ihrer Herrn und Obersten, also daß sie ihre Augen verschlossen und ihr Angesicht verhülleten vor der Tafel und sprachen: Von wannen kommest Du und welches ist Dein Name? Darum hebe Dich hinweg von uns und trage Deine Tafel zu den Händlern, die da sitzen zur Rechten vor den Thoren.

Vers 5.

Es waren aber die Händler an den Thoren Schälke von der Schalkheit derer, die da sitzen in den Gassen, also daß sie ihre Augen schützeten und sprachen: Hebe Dich hinweg von uns und trage Deine Tafel zu den Händlern, die da sitzen auf dem Markte.

Vers 6.

Doch siehe da, die Schalkheit derer auf dem Markte war ärger als die Schalkheit derer in den Gassen und vor den Thoren.

Vers 7.

Und war ein großer Gräuel der Schalkheit von allen Händlern im ganzen Lande, also daß ihre Herzen verstocket waren und ihre Augen verblendet.

Vers 8.

Und ich sprach zu ihnen: Spricht auch nicht der Bäcker zum Müller: „Hinweg," sondern er siehet das Mehl, auf daß er es prüfe nach seiner Güte. Aber ihre Augen waren verblendet und ihre Herzen verstocket, also daß sie ihr Angesicht verhülleten vor meiner Tafel.

Vers 9.

Und war auch nicht einer im ganzen Lande von Dan bis Bersaba, der da gesprochen hätte: Siehe da, laß sehen Deine Tafel, auf daß ich sie prüfe nach

ihrer Güte. Denn es waren ungetreue Händler und Schälke und Knechte der Obersten der Knechte, die da dienen denen im Lande der Franzosen.

Vers 10.

Da erzürnete ich über alle Maßen und wurde krank an meiner Leber vor dem großen Zorne meines Grimmes.

Kapitel IV.

Von den sieben Gerechten. Von weiteren Missethaten der ungerechten Händler.

Vers 1.

Und ich sprach zu mir: Siehe da in der Stadt der Berliner, die da lieget gen Mitternacht, wohnen sieben Gerechte. Auf, gürte Deine Lenden und mache Dich auf nach der Stadt der Berliner, die lieget gen Mitternacht, auf daß sie dir eine Botschaft geben an die Händler und ihre Augen geöffnet werden.

Vers 2.

Und ich that wie ich gesprochen hatte und machte mich auf nach der Stadt der Berliner und streuete Asche auf mein Haupt und klopfte an den Thüren der Gerechten.

Vers 3.

Es waren aber dieselbigen Gerechten getreue Diener der Wahrheit, also daß sie mich aufnahmen und mich erlabeten mit köstlichem Wein und seltenen Speisen und süßen Gewürzen Arabiens. Und lobten meine Tafel und jubelten vor Freuden und machten mir ein Fest und stärkten mein Herz mit Trank und Speise zwölf Tage und zwölf Nächte.

Vers 4.

Und als die zwölf Tage und zwölf Nächte um waren, gaben sie mir eine Botschaft an die Händler, auf daß ihre Augen geöffnet wurden und sprachen:

„Friede mit Dir! Darum gehe abermals hin, zu zeigen den Händlern Deine Tafel. Denn siehe, ihre Augen sind geöffnet.“

Vers 5.

Und ich umarmete sie und segnete sie und ihr Haus und ihre Kinder und weinete sehr. Denn es waren Gerechte und treue Diener der Wahrheit.

Vers 6.

Aber siehe das Herz der Händler war verhärtet, also daß sie verachteten die Botschaft der Gerechten und verhüllten ihre Augen und sprachen: „Hebe Dich weg von uns, sondern kehre heim und vergrabe Deine Tafel im Sande der Wüste.“

Vers 7.

Da ergrimmete ich über alle Maßen und wurde krank an meiner Leber von dem großen Zorne meines Grimmes und legte mich auf mein Angesicht und berührte weder Trank noch Speise sieben Tage und sieben Nächte. Denn ich war krank von gewaltigem Zorne.

Vers 8.

Nach dem siebenten Tage aber ging ich hin und begrub die Tafel, die sie mir erwürget im Sande der Wüste und setzte ihr eine Grabschrift und weinete und härmte mich sehr. Denn mein Herz war betrübet.

Vers 9.

Und ist solches geschehen in den Zeiten, da Sardou König war, in dem Jahre, da man zählet von Christi Geburt tausend achthundert achtzig und sieben.

Der dramaturgische Standpunkt der Franzosen.

Die Ausdrücke, mit welchem unsere Kritik die Gewandtheit der Franzosen in der theatralischen Arbeit preist, lassen mitunter zweifelhaft erscheinen, ob dieselbe mit den dramatischen Verhältnissen Frankreichs allseitig vertraut sei. Nicht selten treffen wir z. B. auf die Voraussetzung, das gesammte französische Drama werde von gemeinschaftlichen Prinzipien der Bühnentechnik beherrscht, ähnlich wie das deutsche von einem kompositorischen Grundschema. Oder wir preisen die Franzosen wegen ihrer vermeintlichen Vorliebe für den Prosadialog und für aktuelle Stoffe. Oder man schreibt ihnen einen nationalen Instinkt für das spezifisch Theatralische zu und stellt diesen Instinkt in Gegensatz zu jener Geistesrichtung, welche unsere Buchdramen erzeugt. Auf Grund der Thatsache endlich, daß Frankreich eine dramatische Litteratur, die sich von der Bühne fern hielte, nicht kennt, waltet allgemein die Ansicht, als müßte einem Franzosen das deutsche Buchdrama über die Maßen lächerlich vorkommen.

Das gerade Gegenteil ist der Fall.

Jenseits der Vogesen wird das Theater zwar leidenschaftlicher geliebt, als bei uns, aber weniger aus der Litteratur hervorgehoben und weniger von ihr unterschieden. Das Theater gilt dort nicht für eine Anstalt von eigentümlicher Weihe, sondern einfach für die Pflegestätte der Litteratur und zwar besonders des Stils und der Sprache, des Rhythmus und des Reims. Die Bretter bedeuten in Frankreich nicht die Welt, sondern die Poesie; in Ermangelung derselben die Abendunterhaltung. Zwischen dem Theatralischen

und dem Litterarischen, zwischen dem Dramatischen und dem Epischen (oder Rhetorischen oder Lyrischen) werden die Grenzen nicht strenge gezogen, ja mitunter — und nicht von den schlechtesten Denkern — ausdrücklich bestritten. Was den ersten Punkt, die Verschiedenheit der theatralischen von den litterarischen Werken, betrifft, so begegnen wir in Frankreich der Behauptung „alles was schön ist, wirkt gleicherweise überall, auf der Bühne wie im Buch“ kaum seltener, als in Deutschland der Behauptung des Gegenteils. Wie wenig aber das Dramatische als etwas besonderes gegenüber dem Epischen (oder Lyrischen) empfunden wird, das ergiebt sich aus folgender ungemein bedeutsamen Thatsache. Dem Franzosen fehlt sogar der Begriff eines spezifisch Dramatischen, also jener Begriff, mit welchem wir gewisse kompositorische Eigenschaften (den geschlossenen Bau, die Gipflung der Handlung, die Mechanik der Stimmung, die Steigerung der Spannung, die Ökonomie der Wirkungsmittel u. s. w.) als Eigentümlichkeiten eines normalen Dramas bezeichnen wollen. Das Wörtchen „dramatique“ enthält nichts dergleichen, es bezeichnet entweder die Eigenschaften einer bestimmten untergeordneten Klasse (der Schauerstücke) oder eine bloß allgemeine äußerliche Beziehung zur Bühne. Ein anderes Wort aber, das jenem Begriff entspräche, giebt es nicht. Was für eine Menge von wichtigen Rückschlüssen dieses einzige kleinphilologische Symptom ermöglicht, darauf brauche ich nicht erst aufmerksam zu machen. — Innerhalb der dramatischen Poesie wiederum wird dem Theater kein so hoher Wert für das Drama beigemessen wie in Deutschland, geschweige denn, daß man ihm Unentbehrlichkeit zuschriebe. Für die Ansicht, daß nicht die Aufführung, sondern die Lektüre über die Tüchtigkeit eines dramatischen Werkes entscheide, ließe sich eine ganze Sammlung von Aussprüchen herstellen. Ja, der größte Litterar-

historiker der Nation (Sainte Beuve) verschmähte es sogar, die Dramen, die er besprach, überhaupt im Theater anzusehen. — Mehr noch: Wir stoßen in Frankreich auf die verächtlichsten und feindseligsten Urteile bedeutender Autoritäten über das Theater im allgemeinen. Der Patriarch des Realismus (Goncourt) betrachtet das ganze Bühneninstitut als veraltet; der namhafteste Vertreter des historischen Trauerspiels (Parodi) hält es für selbstverständlich, daß ein künftiger dramatischer Meister zunächst ein Buchdramatiker werden müsse; der gelesenste Schriftsteller der Nation (Zola) giebt dem dramatischen Dichter den Rat, nur ja niemals ein Theater zu besuchen; die erste Zeitschrift Frankreichs (die Revue des deux mondes) lehrt, die Personen eines Dramas verlören durch die Aufführung (15. Okt. 1886) und ein gelehrter Spezialkenner und Freund der Regie und Koulissentechnik (Becq de Fouquières) nennt jede Aufführung, wie vollendet dieselbe auch sein möge, eine Verballhornung (outrage) des betreffenden Werkes.

Da sich mithin das französische Theater, das seine Würde allein von außen, durch den Besuch der Poesie empfängt, keines eigentümlichen Wertes und keiner Kulturmission bewußt ist, geberdet es sich auch weit unbefangener und freier als das unsrige. Es kennt weder nach oben noch nach unten hin Schranken für das Aufführbare, mit anderen Worten keine ästhetischen Verbote.

Nach unten hin gilt nichts Ergötzliches, wenn es anders nicht gegen Sitte und Recht verstößt, für zu schlecht, um auf die Bühne gebracht zu werden. Der Begriff einer Entweihung der Bühne ist unbekannt, weil die Voraussetzung desselben, der Glaube an geweihte Bretter und an einen heiligen Beruf des Schauspiels fehlt. Daher jene sonderbaren Erscheinungen, welche unsere Anhänger der französischen „Mache" befremden und verblüffen: notdürftig zu-

rechtgeschnitzte Romane, „Bilder", Spektakelstücke mit Pulver und Blei, Neujahrsrevuen und Karnevalscherze, endlich weltberühmte Bühnentechniker und Akademiker, welche hohle Ausstattungsstücke mit Mulattinnen und Elefanten vom Stapel laufen lassen. — Wo liegt bei diesen Herrn, so fragt sich der Deutsche entrüstet, das künstlerische Gewissen? Nun, es liegt genau an demselben Fleck, wie bei uns. Allein das Theater ist dem französischen Gewissen nicht vorgestellt, es hat nichts von demselben zu begehren. Das Theater mag sein, was es will und kann. Das Drama (als Litteratur) allein ist dem Franzosen heilig; ihm gegenüber aber verfährt er, wenn wir genau zusehen, mit peinlicher Gewissenhaftigkeit. Dieselbe zeigt sich vornehmlich darin, daß der Dichter jedesmal, wenn er zu einer höheren Stufe hinaufsteigt, die Gewohnheit der niederen Arbeit, sowohl hinsichtlich des Sprachstils als der Theatertechnik, ablegt, um den Gesetzen der Tradition und der Vorbilder, wie sie gerade hier herrschen, zu gehorchen, — daß er vor allem dem Gipfel der Leiter (tragédie und comédie) jederzeit mit heiliger litterarischer Ehrfurcht naht. Dagegen erlaubt ihm sowohl die öffentliche Meinung wie sein Gewissen in den untersten Gebieten so dreist zu verfahren, wie es die betreffenden Gattungen gestatten oder wünschen.

Nach oben hin ist ebenfalls kein Ende abzusehen. Hier leitet das Drama unmerklich zum Buch über. Nichts ist für das Theater zu litterarisch empfunden, zu lyrisch oder rhetorisch ausgeführt, wofern es nur gute Litteratur und echte Lyrik oder Rhetorik ist und überdies die unerläßliche dialogische Form aufweist. Das ist denn auch die einfache Erklärung der Thatsache, warum Frankreich kein Buchdrama besitzt. Alles das nämlich, was unsere Theater ablehnen und daher ins Buch verbannen, führt die französische Bühne auf, und zwar mit großem Stolz. Frankreich hat dafür

eigene „Buchbühnen“ (scènes littéraires) und diese „Buchbühnen“ sind die ersten der Nation.

Weit entfernt, Rhetorik und Lyrik für bühnenwidrig auszugeben, würde der Franzose einen Menschen, der solches versuchte, für einen Barbaren halten. Selbst der eifrigste Verteidiger des spezifisch Theatralischen gegenüber dem Litterarischen, Sarcey, gesteht der „poésie“ (das will im Französischen sagen: der Versschönheit) eine „erstaunliche scenische Zauberkraft“ zu. — Im Gegenteil giebt es in Frankreich für einen Dramatiker keinen höheren Ehrentitel, als das Beiwort „lyrischer Dichter“. Aber auch das Theaterpublikum schätzt als den denkbar höchsten dramatischen Genuß ein rein litterarisches Werk, welches die Bühne mit ihren täglichen Gewohnheiten und Erinnerungen so viel wie möglich vergessen läßt, also dasjenige, was wir „Buchdrama“ nennen. Ein solches „Buchdrama“ wird als ein „fête littéraire“ enthusiastisch begrüßt. — Die edelste Gattung des französischen Dramas (die tragédie) wird überhaupt vorwiegend nach ihrem lyrischen Sprachwert beurteilt. So sagt etwa die Kritik über eine Novität im Gebiet der Tragödie „die Sprache des Autors ist leider bloß korrekt und vermag sich nicht zur Lyrik emporzuschwingen“ (Revue littéraire Nr. 44). — Und in was für ideale Höhen und Fernen wagen sich die litterarischen Einakter (fantaisies) der Franzosen! Da ist z. B. die „Cynthia“ des Louis Legendre. Sie behandelt unter griechischen Hirtennamen die Liebesgeschichte zwischen Diana und Endymion mit dem Gott Merkur als handelnder Person. Und dieses Stück erzielte wegen seiner „lyrischen Schönheit“ einen großen Theatererfolg („un succès très-vif“ Revue bleue). So geschehen nicht etwa zur Zeit Franz des Ersten, sondern im Winter 1885 auf 86. Das Gesicht eines deutschen Theaterdirektors möchte ich sehen, wenn ihm ein Dichter ein Stück aus der griechischen Mythologie anböte! Der Mann würde jeden-

19*

falls rufen: „Gehen Sie hin, mein Lieber, und lernen Sie von den Franzosen. Das sind Kerle! die verstehen's, was für die Bühne paßt!" Mit welcher Begeisterung das französische Publikum solchen lyrischen Einaktern lauscht, zeigt folgende Schilderung: „Das Publikum war hingerissen von Entzücken, übermannt von süßen Wollustschauern, es rief unaufhörlich „Ah" und „Oh" vor Wonne." So wirkt die Lyrik von der Bühne auf ein französisches Publikum. Und wie wirkt sie auf die Kritik? Hören wir einen der bissigsten Kritiker, Lemaître, denselben, der an unserm geliebten „Hüttenbesitzer" (Ohnet) kein gutes Haar läßt, wie er über den „Sokrates" des Th. de Banville urteilt: „Endlich einmal wieder echte Verse eines lyrischen Dichters! wahre Blumen mit erschlossenen Kelchen, voll Farbe, Glanz und poetischem Wahnsinn (déraisonnables), bald schmetternd wie Trompeten, bald schimmernd, wie asiatische Teppiche, bald duftend wie Rosen! Diese prächtigen Verse gossen in unsere Adern eine beinah körperliche Wollust, sie entflammten den Blick im thränenfeuchten Auge, und ließen die schönen festlichgeputzten Frauen noch einmal so schön erscheinen. Während einer halben Stunde wurde jedermann klar, daß von allen irdischen Dingen einzig die Poesie wert ist, die Aufmerksamkeit des Menschen zu fesseln, daß es nichts Ernsteres, nichts Erhabeneres giebt als jene melodischen Silbenreihen, welche uns schaukeln, uns trösten und in die Traumwelt versetzen, jene Reihen, die man mit einem Wort „Alexandriner" nennt." (Débats 7. Dez. 85).

Mit diesen „lyrischen" Theaterstücken (fantaisies und tragédies) geben sich indessen einzelne noch nicht zufrieden. Sie möchten das Drama noch höher in die idealen Phantasieregionen heben. So empfiehlt Parodi dem dramatischen Dichter als zukunftsreiche Gattungen des Dramas die Allegorie und das Märchen. Und Zola, der Apostel des Realismus, stimmt ihm, was das Märchen betrifft, bei. —

Der nach unten wie nach oben hin unbegrenzte Spielraum der französischen Theaterarbeit, vom gemeinsten Spektakel- und Ausstattungsstück durch den dialogisierten Roman über die Intriguentechnik bis in die höchsten rhetorisch-lyrischen Regionen hinauf, macht es nun natürlich dem Autor verhältnismäßig leicht, bühnengerecht zu schreiben. Wir werden das noch deutlicher fühlen, wenn wir wissen, daß das französische Theater niemals gegen ein Stück ein Veto aus dogmatisch-ästhetischen Gründen einlegt, und wenn wir nicht vergessen, daß auf der französischen Bühne nicht der Direktor oder der Regisseur (auch nicht der Professor), sondern der Dichter gebietet. — Es giebt verschiedene Ursachen der auffallenden Leichtigkeit der Franzosen für die theatralische Arbeit. Lindau in seinen „dramaturgischen Blättern" hat einige derselben mit Scharfsinn ausgespürt. Andere wären noch zu nennen, z. B. die Entfesselung des modernen französischen Dramatikers von erdrückenden oder störenden Vorbildern und von dramaturgischen oder — wie sonderbar das klingen mag — von bühnentechnischen Vorschriften. Die Hauptursache bleibt indessen die Freiheit, zwischen rein litterarischer buchdramatischer Arbeit, zwischen bühnentechnischem Aufbau und zwischen schlottriger Scenenführung beliebig nach Geschmack und individueller Anlage wählen zu dürfen, ohne aus dem Rahmen der Koulissen zu fallen. In Deutschland heißt es: so und nicht anders muß jedes Drama in den Grundzügen gebaut sein. Freitag in seiner „Technik des Dramas" kennt für alle dramatischen Werke nur einen einzigen Zuschnitt. Frankreich dagegen hat für jede erdenkliche Ware jeder Form einen besonderen Markt. Was die Vorstadttheater nicht brauchen können, weil es ein Buchdrama ist, das ist den vornehmsten Theatern aus demselben Grunde im höchsten Grade willkommen. Deshalb darf man sich nicht darüber wundern, wenn es in Paris nach der

Rechnung des „Figaro“ nahezu an dreihundert Autoren giebt, welche das Jubiläum ihrer hundertsten Aufführung gefeiert haben.

* * *

Überschauen wir vom französischen Standpunkt das Gesamtdrama der Franzosen, so zeigen sich uns auf den ersten Blick zwei gewaltige, durch eine weite Kluft getrennte Hälften, von denen die eine auf einem hohen Sockel steht, die andere zu ebener Erde. Der Franzose unterscheidet ein hohes und ein niederes Drama. (Das Drama des „grand art“ und das Drama des theatralischen „métier“.) — Auf den zweiten Blick entdecken wir überall eine Menge Unterabteilungen, welche zahlreicher und im ganzen genommen auch schärfer getrennt erscheinen als die Unterabteilungen des deutschen Dramas.

Beschäftigen wir uns zunächst mit dem Höhenverhältnis. Hier gilt als Grundregel: Je bedeutender der litterarische Wert, mit anderen Worten der Buchgehalt eines Dramas, desto höher steigt dasselbe in der Schätzung der Franzosen. Das „Bühnenblut“ hat in Frankreich nicht im entferntesten jenen Preis, wie an den deutschen Theaterbörsen. Ein Tröpfchen Poesie gilt dort (auch bei den Bühnenbehörden) für kostbarer, als ganze Eimer voll dramatischen Vollbluts. Zu bedauern, daß Schiller seinen ursprünglichen prosaischen „eminent dramatischen und theatralischen“ Dramenbau zu Gunsten einer litterarischen Versdramatik verlassen hat, das zu bedauern, wie es Freitag sehr vorsichtig und Lindau sehr kühn gethan, das ist so unfranzösisch als möglich, das ist deutsch.

Neben der litterarischen Arbeit kommt dann ferner die Wahl des Stoffes für die Wertschätzung in Betracht, und zwar wiederum in umgekehrter Weise, als man in Deutschland anzunehmen pflegt. Während nämlich die deutschen Vorkämpfer der Aktualität sich

auf das Beispiel der Franzosen berufen und hiermit den Glauben verbreiten, als wären die Franzosen historischen Stoffen abhold, steht nach französischem Urteil ein Drama, das einen historischen Stoff behandelt, schon allein um dieses einzigen Umstandes willen höher als ein solches mit modernem Vorwurf. Hekuba gilt den Franzosen mehr als Antoinette. In Frankreich ist man daher weit davon entfernt, über „Römerdramen“ zu spotten, wie wir das in Deutschland im Überfluß thun. Dort zieht man vor einem „Römerdrama“ den Hut ab, dem Autor zu seinem hohen Kunstziel Glück wünschend. Es gilt dort der Spruch: „Großes auch nur zu wollen ist schon ein Verdienst.“ Man vergleiche mit den Sarkasmen der deutschen Presse über die Konradine und Heinriche den ehrerbietigen Ton, den selbst der oberste Schutzpatron des Feuilleton-Theaters, Sarcey, anschlägt, wenn er einer historischen Novität begegnet (im Montags-Feuilleton des Temps. Z. B. 18. Oktober 1886). So viel von dem Prinzip, welches die Subordination des Dramas beherrscht. Sagen wir es um der Wichtigkeit willen noch einmal: Das litterarische Element entscheidet. Wo ein litterarischer Wert waltet, da stehen wir in der „hohen dramatischen Kunst“; alles andere wird zur theatralischen Handwerks- oder Fabrikarbeit gerechnet.

Sehen wir uns nun die Unterabteilungen des französischen Dramas an: Hier gilt es vor allem, um den elementärsten Mißverständnissen des französischen Dramas vorzubeugen, zu betonen, daß das Unterscheidungsprinzip ein von dem deutschen gänzlich verschiedenes ist. Wir unterscheiden die Gattungen der dramatischen Poesie nach der Gefühlsskala, indem wir von einem Trauer- und einem Lustspiel reden und das Schauspiel oder Drama im engeren Sinn als ein Mittleres von minder scharf ausgeprägtem tragischen Charakter zwischen hinein in die Nähe des Trauer-

spiels schieben. Diese Gefühlsskala nun kennt der Franzose nicht. Ob ein Stück versöhnlich oder schrecklich oder wie sonst klinge und ausklinge, das scheint ihm nicht charakteristisch. Eine Komödie kann traurig, eine Tragödie harmonisch verlaufen, das kommt gar nicht in Betracht und für unseren mittlern Gefühlstitel „Drama" (im engeren Sinn) hat die französische Sprache nicht einmal das Wort. Derselbe ist unübersetzbar. — Andererseits erscheint ihm die Verschiedenheit des Kunstwillens und des litterarischen Ziels, ferner der verschiedene Grad der seelischen Erhebung, die ein dramatisches Werk vom Dichter und vom Zuschauer begehrt, entscheidend. Deshalb trennt er die dramatischen Kunstgattungen nach dem stilistischen Prinzip, wobei wir das Wort stilistisch in seiner weitesten Bedeutung verstehen müssen, welche sowohl die Komposition als die Sprache begreift. Die litterarische Feinfühligkeit des Franzosen bringt es dann mit sich, daß die stilistischen Unterschiede deutlich zum Bewußtsein gelangen, wodurch eine Vielzahl von dramatischen Gattungen entsteht, von welcher ausländische Litteraturen keine Ahnung haben. Sein pünktlicher Ordnungssinn und seine Pietät vor der Tradition wiederum verlangen, daß jede Gattung innerhalb ihrer Grenzen bleibe und ihr eigentümliches Gesetz nicht mit den Nachbarn vertausche. Das erklärt die für einen Deutschen verwirrende Thatsache, daß ein und derselbe französische Dramatiker gänzlich verschieden arbeitet.

Daß durch die Gefühlsskala unser Drama weniger eingeschnitten, also gegliedert wird, als das französische, daß es große kompakte Massen gegenüber den vielen französischen Variationen vorstellt, haben wir schon berührt. In der That kennen wir bloß da, wo wir eine französische Schule durchgemacht, im Lustspiel, die Gliederung. Das Trauerspiel sehen wir als eine einheitliche und unteilbare Gattung an.

Und das bekennen wir auch in unserem ganzen dramatischen Thun und Lassen. Es kommt uns nicht einmal als Möglichkeit in den Sinn, daß es verschiedene Arten von Trauerspielen mit verschiedener Rechtsverfassung geben könnte, die gleichzeitig und gleichberechtigt friedlich nebeneinander wohnten. Eine gemeinsame Ordonnanz soll das gesamte Trauerspiel regieren, wer sich ihr nicht fügt, wird von der Bühne gestoßen. Wenn sich bei uns verschiedene Richtungen des tragischen Kunstwillens offenbaren, so heißt es jedesmal „entweder oder". Hat der eine recht, so muß der andere unrecht haben und was nicht zusammenpaßt, sucht sich gegenseitig zu vertilgen. Die Verfechter des „bürgerlichen Trauerspiels" erklären die Historie für eine Lächerlichkeit, die Bewunderer der „Salontragödie" verhöhnen den Dichter der Jambentragödie, die Nachahmer Schillers zerren sich mit den Nachahmern Shakespeares herum, um einander in das gefürchtete „Buch" zu werfen. „Raum für alle hat die Bühne." Diesen Satz kennt der Deutsche wahrlich nicht. Wohl aber der Franzose. Anstatt sich gegenseitig das Drama sauer zu machen, stellen sich die französischen Autoren einfach auf ihren Platz. Der Platz aber wird jedem durch die Vielseitigkeit und die Ordnung des französischen Theaters zugewiesen. Den Besitzstreit hebt die Teilung, diese Versöhnerin der Rechtsansprüche, auf.

Geben wir zwei Beispiele, um die Wichtigkeit des Unterschiedes zwischen deutscher und französischer Klassifikation zu illustrieren.

Das erstere betrifft den gewöhnlichen Fall, da der Franzose unterscheidet, wo wir nur Gleichartigkeit sehen. Das zweite zeigt uns umgekehrt, wie dem Franzosen zwei dramatische Kunstgattungen, die wir als Gegensätze empfinden, innig verwandt erscheinen.

Wir kennen nur einerlei Trauerspiele. Mögen

wir auch von bürgerlichen, von historischen Trauerspielen u. s. w. reden, so meinen wir damit nur stoffliche, keine gründlichen Verschiedenheiten. Das ergiebt sich daraus, daß wir keinen Anlaß erblicken, das bürgerliche Trauerspiel anders aufzubauen als das historische. Für das nun, was wir als einheitliches Trauerspiel behandeln, besitzt der Franzose ein halbes Dutzend verschiedener Kompositionsstile und demgemäß ebenso viele verschiedene Namen. Wir nennen den König Ödipus, die Horatier und den Cid „Trauerspiele“. Gut, das sind „tragédies“. Wir nennen Hamlet, Lear und Maria Stuart „Trauerspiele“. Wollte jemand diese Stücke „tragédies“ heißen, so würde ein Franzose an dem Verstande des Sprechenden zweifeln. Das sind keine tragédies, sondern „drames“. Wir nennen die Rührwerke des Diderot und der Modernen „Trauerspiele“. Dem Franzosen gelten sie als comédies larmoyantes oder „sérieuses“ oder „dramatiques“. — Wir nennen die Räuber und Kabale und Liebe „Trauerspiele“. Ein Franzose zuckt die Achseln: das sind „mélodrames“. Wir hätten Molieres Menschenfeind ein „Trauerspiel“ genannt (Göthe). Dem Franzosen ist das eine „comédie“ im engeren Sinn (Charakterschauspiel). Nehmen wir nun das andere, umgekehrte Beispiel.

Uns erscheint das „Lustspiel“ und das „bürgerliche Trauerspiel“ je auf der entgegengesetzten Grenze der dramatischen Kunst zu liegen. Wollte jemand in Deutschland „Kabale und Liebe“ zu den Lustspielen zählen, so würden wir an einen unpassenden Scherz denken. Das aber thut der Franzose. Ihm gehört „Kabale und Liebe“, wie jedes andere bürgerliche Trauerspiel zum „drame“ niederer Ordnung, genauer ausgedrückt zur „comédie dramatique“. Er wird nämlich von der Ansicht geleitet, daß die psychologischen Eigenschaften und der litterarische Stil des Autors eines bürgerlichen Trauerspiels von den-

jenigen eines Tragödiendichters grundverschieden, dagegen mit denjenigen eines Lustspielautors nahe verwandt seien. Und die Erfahrung giebt ihm hierin nicht Unrecht, denn von alters her bis auf den heutigen Tag haben die Tragödiendichter nur in den seltensten Ausnahmen, die Lustspielautoren dagegen mit auffallender Vorliebe das bürgerliche Trauerspiel gepflegt. Das bürgerliche Trauerspiel erscheint demnach dem Franzosen gewissermaßen als ein Lustspiel in schwarzer, sei es blutiger oder weinerlicher Sauce, deren Zubereitung demselben Koche wie dem Koch des fröhlichen Lustspiels zukomme. Das schwarze Lustspiel nun nennt er „comédie dramatique“, kürzer „drame“.

Nach diesen beiden Beispielen liegt wohl die unermeßliche Wichtigkeit des verschiedenen Klassifikationsprinzips, des französischen stilistischen und des deutschen sentimentalen, auf der Hand. Übrigens dürfte es sich für den Deutschen empfehlen, versuchsweise einmal den Standpunkt zu vertauschen und unser germanisches Drama in der stilistischen Perspektive anzuschauen und zu durchdenken. Viele Verhältnisse werden sich dabei ganz anders und manche einfacher und natürlicher ausnehmen.

Ist nun dieser fundamentale Unterschied, welcher für die französischen und die deutschen Dramaturgen recht eigentlich den Schlüssel zum gegenseitigen Mißverständnis bildet, allseitig bekannt und in seiner ganzen Wichtigkeit gewürdigt? Obschon ich noch eine leise Hoffnung hege, daß hüben und drüben die berufensten Interpreten hierin klar sehen, beweisen mir doch auf Schritt und Tritt die Voraussetzungen, welche unsere Kritik bei der Besprechung des neufranzösischen Theaters verrät, daß die Kenntnis und Würdigung jenes Gegensatzes sich jedenfalls auf einen sehr sehr engen Kreis beschränkt. Wäre es auch nur der einzige Umstand, daß bei uns von einer „Salon-

tragödie" der Franzosen gesprochen werden kann und darf, so müßte ich diesen Schluß ziehen.

* * *

Welches indessen auch die verschiedenen dramatischen Stilarten mit ihren Kompositionsgesetzen oder Traditionen sein mögen, für gänzlich unerläßlich hält der Franzose in jedem achtbaren Drama oder Theaterstück den litterarischen Wert des Redestils. Er nimmt keine Technik und keinen Bühnenerfolg als Ersatz für einen musterhaften Dialog. Als musterhafter Dialog aber gilt ihm, wohlverstanden, nicht etwa jener „prickelnde", „schnell dahingleitende", „echt dramatische", welchen wir preisen, sondern, wie gesagt, der litterarische, also derjenige, der auch im Buch die Bewunderung des gebildeten Lesers erweckt. Ein feiner Kunstkenner, Mitarbeiter der „Revue des deux mondes", Montégut, tadelt Sardou, „weil es fast danach aussehe, als wären seine Stücke mehr darauf berechnet gespielt als gelesen zu werden". Ein Tadel, auf welchen ein deutscher Dramatiker stolz sein würde. Selbst Augier, den Deutschland wegen seiner ansehnlichen literarischen Gediegenheit mit Recht auszeichnet, wird in Frankreich als noch „zu wenig litterarisch durchgearbeitet" empfunden (Duruy). — Umgekehrt werden kompositorisch und scenisch vollkommen verfehlte Theaterstücke wie die Dramen Viktor Hugos um ihres Buchwertes willen unter die höchsten dramatischen Meisterwerke und zum edelsten Repertoire der französischen Bühne gezählt. Es giebt keinen Franzosen, und wäre er selbst Regisseur oder Theaterdirektor, der, zwischen die Wahl gestellt, entweder die Dramen Viktor Hugos oder die vereinten Stücke der Dumas und Sardou entbehren zu müssen, nicht unbedenklich zu Gunsten der ersteren entschiede. Selbst die theoretischen Anhänger der Bühnentechnik geraten in Ent-

zücken, wenn sie einem lyrisch-poetischen Werk auf der Bühne begegnen.

Nach diesen Erläuterungen wird der Leser wohl selbst den Schluß gezogen haben, daß ein Franzose, wenn er über deutsche Theaterverhältnisse urteilt, dies gerade in entgegengesetzter Weise thun werde, als man gewöhnlich annimmt. Und das ist denn auch thatsächlich der Fall. Weit entfernt über unsere buchdramatischen Dichter zu spotten (der Franzose, beiläufig gesagt, spottet überhaupt niemals über einen Dichter), zeigt er sich vielmehr geneigt, unsere Buchdramen den theatralischen, also Tasso, Iphigenie und Nathan dem Wallenstein oder der Emilia Galotti vorzuziehen. Die eigentümliche Erscheinung, daß es deutsche Autoren giebt (oder wenigstens bis vor kurzem gegeben hat), welche mit absichtlicher Umgehung des Theaters geradezu fürs Buch schreiben, ist ihm freilich aufgefallen. Auch schüttelt er über diese Erscheinung den Kopf, wie wir, allein nach der entgegengesetzten Richtung. Hören wir, wie einer der gründlichsten und wohlwollendsten Kenner der deutschen Litteratur, St. René Taillandier, diese Erscheinung auslegt: „Die Thatsache eines deutschen Buchdramas," sagt St. René Taillandier, „beweist uns, daß das deutsche Theater und Theaterpublikum noch auf einer niedrigen Stufe stehen." (Sonst würden sie, meint er, das „Buchdrama" aufführbar und genießbar finden.) — So fremd ist dem Franzosen der Gedanke, daß litterarische Schönheit und scenische Wirksamkeit zwei verschiedene oder gar unverträgliche Dinge sein sollten.

* * *

Wollen wir, nachdem wir das Wesen des Unterschiedes zwischen den beiderseitigen nationalen Anschauungen über das Drama kennen gelernt, zum

Schluß noch den Quellen jenes Unterschiedes nachspüren, so finden wir folgende:

Der Deutsche hegt eine Ehrfurcht vor dem Bühneninstitut als solchem, welche der Franzose nicht kennt und welche demselben mystisch vorkommen würde. Diese Ehrfurcht führt den Deutschen dahin, den Hauptwert der dramatischen Kunst im Bereich der Bühne und ihrer Accessorien, also namentlich in der Mimik, zu suchen und demjenigen Bestandteil, welchen das Drama mit der Profanpoesie gemein hat, also dem Redeteil, eine untergeordnete Bedeutung beizumessen. Umgekehrt erblickt der Franzose im Drama einfach eine Unterabteilung der Litteraturpoesie, deren Beruf für die Bühne nur einen zufälligen, begleitenden Umstand bildet, obschon gerade er aus verschiedenen Gründen besonders geschickt ist, diesem Beruf gerecht zu werden. Da nun außerdem der Franzose auf dem Gebiet der Poesie die formale Schönheit der Einzelheiten, das Wort und den Vers im Vergleich zu anderen Nationen ungemein hoch, der Deutsche aber ungemein niedrig schätzt, so wird dadurch der Gegensatz noch verschärft, so daß in Beziehung auf den dramatischen Dialog die Anschauungen der beiden genannten Völker die Extreme bilden.

Merkwürdig dabei bleibt allein das, daß die Thatsache gewöhnlich umgedreht wird. Dieselbe richtig zu stellen, habe ich hiermit versucht.

Starrheit der Kunstformen und Reichtum der Namen und Arten.

Der Franzose ist in litterarischen Dingen ultrakonservativ. Die Kunstformen, ihre Gesetze und ihre Titel sind ihm starr, ihr Wesen ist spröd, folglich unveränderlich. Schon aus logischen Gründen. Das Wesen einer Kunstform wird nämlich nach französischer Anschauung von ihrem ersten genialen Begründer gestempelt. Eine Kunstform ist dort keine ästhetische, sondern eine historische Thatsache. Historische Thatsachen aber kann man wohl kritisieren, nicht aber ändern. Endlich — so denkt er — wenn ich etwas ändere, so ist es nicht mehr dasselbe, sondern etwas anderes. Mithin etwas verschiedenes, neues. Also gebührt ihm auch ein neuer Name. Die Kunstformen, um es eindrucksvoll zu sagen, sind dort mit einem Kettchen an ihren Titel, mit einem zweiten an ihren Begründer gebunden.

Daraus folgt: auf der einen Seite ein ungeheurer Reichtum von Arten und Unterarten des Dramas, von welchen das ausländische Drama keine Parallelen hat. Der Reichtum stammt daher, daß jede wesentliche Veränderung eine neue Gattung mit neuem Titel begründet.

Auf der anderen Seite: die Starrheit der alten Namen. Wenn jede Änderung einen neuen Namen ruft, so kann der alte Name immer nur auf das alte Wesen deuten. Darum versteht der moderne Franzose z. B. unter tragédie genau dasselbe, was man vor hundert, vor zweihundert Jahren darunter verstand.

Nun begreifen Sie gewiß, warum es gänzlich nutzlos ist, dem Franzosen seine tragédie reformieren zu wollen. Wenn man sie nämlich reformiert, so

wird sie vielleicht besser, aber dann ist es keine tragédie mehr.

Doziere ihm noch so eifrig Lessing und Hamburger Dramaturgie, er giebt dir alles willig zu, aber daß etwas, was nicht tragédie ist, jemals tragédie sein könnte, das wird er nie zugeben. Die Kritik des Wertes beeinflußt eben nicht den Namen, da der Name nicht mit der Wertschätzung, sondern mit dem historisch gegebenen Wesen einer Kunstform zusammenhängt.

Nichts gewöhnlicheres als das Erstaunen der deutschen Presse, warum dieses oder jenes moderne Pariser Theaterstück, das doch im höchsten Grade tragisch verläuft, vom Verfasser „comédie“ oder „drame“ statt mit dem vermeintlich ihm gebührenden Titel „tragédie“ getauft wurde. Ja, haben Sie denn wirklich noch nicht bemerkt, daß keines, aber auch nicht eines der modernen Pariser „Trauerspiele“ den Namen tragédie führt? Und aus einem sehr triftigen Grunde. Würde nämlich ein Schriftsteller sein Theaterstück „tragédie“ nennen, so würde er sich durch den bloßen Namen vor dem französischen Publikum heute noch wie vor hundert Jahren verpflichten, gereimte Alexandriner zu schreiben, die drei Einheiten zu wahren und seinen Stoff dem klassischen Altertum zu entnehmen. Da wird nicht gemarktet. Tragédie bleibt tragédie. Giebst du uns lieber etwas anderes, gut, gieb uns das andere mit dem dazu passenden Namen, aber erlaube dir nicht den geschmacklosen Scherz, uns mit einer tragédie, die keine tragédie ist, zu äffen. Ein Sardou oder Augier oder Dumas, der eines seiner bürgerlichen Trauerspiele oder eine seiner „Salontragödien“ als „tragédie“ einführte, würde unfehlbar ausgepfiffen, mit einem unbeschreiblichen Charivari. —

Eine babylonische Konfusion.

Man nimmt gewöhnlich an, jede Sprache lasse sich mit der Zeit lernen und jederlei Menschen könnten sich mit Weile und gutem Willen schließlich verstehen.

Diese Annahme ist leider falsch. Wenn zwei Menschen mit dem nämlichen Worte grundverschiedene Dinge meinen und dabei voraussetzen, der andere meine natürlich dasselbe Ding unter demselben Namen, dann können sie sich in alle Ewigkeit nie verstehen.

Ferner, wenn eine Sprache mit Fremdwörtern kutschiert, wobei jedesmal unfehlbar der Sinn des Fremdwortes entweder mißverstanden oder, im besten Fall, verändert wird, ohne daß man's merkt und sagt, dann kann man diese Sprache schwer lernen.

Wenn endlich zwei Sprachen genau die nämlichen Fremdwörter mit ganz denselben Buchstaben anwenden, aber diesen gemeinsamen Fremdwörtern unbewußt und unvermerkt ihre ursprüngliche Bedeutung wegeskamotierten (auf dem Wege des Mißverständnisses), um ihnen einen gänzlich willkürlichen Sinn unterzulegen, wenn dann noch jede der beiden Sprachen einen durchaus anderen willkürlichen Sinn unterschiebt, aber meint, es wäre der ursprüngliche Sinn und zugleich als selbstverständlich voraussetzt, der andere verbinde mit dem gemeinsamen Fremdwort den nämlichen willkürlichen Sinn, dann entsteht eine beispiellose, hoffnungslose, heillose Konfusion.

Die babylonische Verwirrung, glauben Sie mir, beruhte nicht darauf, daß hunderte von Völkern mit hundert verschiedenen Sprachen durcheinander schwatzten. So etwas giebt bloß eine konstantinopolitanische Verwirrung: nämlich ein gemischtes Kauderwelsch: eine gemeinsame lingua franca, die alle ver-

stehen. Sondern darauf, daß sie die nämliche Sprache mit den nämlichen Worten sprachen, aber jeder unter den nämlichen Worten etwas anderes verstand.

Solch eine babylonische Verwirrung aber herrscht in den Auseinandersetzungen zwischen französischer und deutscher Dramaturgie. Deshalb weil der Deutsche sowohl wie der Franzose griechische Namen gebraucht, und zwar genau die nämlichen griechischen Namen, aber etwas Grundverschiedenes darunter meint, ohne zu ahnen, daß der andere nicht das nämliche meine. Wir sagen Drama, Dramaturg, Tragödie, Komödie, Salontragödie u. s. w., der Franzose sagt drame, dramaturge, tragédie, comédie, tragédie de salon u. s. w. Was braucht es da weiter? Das sind ja genau unsere Worte. Gewiß genau unsere Worte, aber mit durchaus verschiedener Bedeutung.

Hier rächt sich einmal das Fremdwort fürchterlich. Würde der Franzose französische, der Deutsche deutsche Namen für seine Theaterlitteratur und dramatische Weisheit gebraucht haben, sie hätten sich schon längst verstanden und verständigt.

Die ursprüngliche Zwillingsform tragédie und comédie.

Es giebt für den Franzosen eine edle und eine unedle Sprache, edle und unedle Vorstellungskreise, edle und unedle Namen, edle und unedle Stoffe, ja sogar edle und unedle Völker.

Eine edle Sprache ist der gereimte Vers und nur der gereimte Vers. Edle Vorstellungskreise sind das Allegorische, das Ideale, das Abstrakte (schreibt er doch heute noch gewisse abstrakte Wörter mit großem

Anfangsbuchstaben), die Tugend, die Religion, Krieg und Politik. Edle Namen sind die antiken Namen, edle Stoffe sind die dem Altertum entnommenen und diejenigen, die in der Nähe der Kronen und Throne gefunden werden. Edle Völker sind in erster Linie die Römer, in zweiter Linie die Griechen und die sämmtlichen orientalischen Völker der Römer- und Griechenzeiten, die biblischen inbegriffen.

Wohl verstanden, ich spreche nicht von der Vergangenheit; es ist heute noch genau so, wie ehedem; zwar nicht auf den Boulevards von Montmartre, wohl aber in den Akademieen und Konservatorien, an den Universitäten, in den Schulen, Pensionen und Klöstern, in den litterarischen Revuen, in den Tiefen und auf den Höhen der französischen Nation.

Ursprünglich nun galt es geradezu für undenkbar, daß ein Dichter, daß ein Dramatiker, der sich respektiert, sich außerhalb des edlen Gebietes bewege. Selbst die comédie bedurfte, um Verzeihung dafür zu erlangen, daß sie sich mit der gemeinen Gegenwart befaßt, erstens des Beispiels der Römer, das ihr zur Entschuldigung dient, zweitens der griechischen Personennamen (bei Molière), wodurch sie in antike Höhenregionen gerückt wurde, drittens des gereimten Alexandriners. Diejenige dramatische Kunstform aber, welche jede Art von Adel vereinigt, Adel der Sprache, des Vorstellungskreises, der Namen, des Stoffes und der Nationalität, diejenige dramatische Kunstform also, welche zuoberst im Bewußtsein und in der Wertschätzung der Nation stand und noch steht, das ist die tragédie.

Comédie aber ist ursprünglich eine solche tragédie. welche in der Gegenwart spielt.

Das Wort „historique“ kann nicht mit dem Worte tragédie verbunden werden. Aus folgenden Gründen: Es versteht sich von selbst, daß die tragédie im klassischen Altertum spielt; das Altertum aber ist nicht „historisch“,

sondern transzendent, ewig, vorbildlich, klassisch. Da mithin historique sich nicht auf das Altertum beziehen kann, muß es sich auf andere, spätere Zeiten beziehen. Das Mittelalter (samt der Neuzeit) aber ist verhältnismäßig unedel, tragédie dagegen edel, folglich ist die Zusammensetzung von tragédie und historique ein Unding. Der Franzose kennt und erträgt denn auch wirklich bis auf den heutigen Tag keine tragédie historique. Sie werden diesem Namen bei keinem französischen Theaterstück der Vergangenheit oder der Gegenwart begegnen. Parodi, der eine tragédie historique möchte, hat das als eine große wichtige Neuerung, als ein Postulat der Zukunft unter tausend umständlichen Begründungen vorbringen müssen.

Auch der Begriff „romantique“ läßt sich aus dem nämlichen Grunde nicht mit dem Begriff tragédie vereinigen. „Romantique“ nennt der Franzose jedes Theaterstück, das in einer historischen Zeit spielt, die nicht antik ist. Darum heißen Glucks Iphigenie und Mozarts Idomeneo „klassische“ Opern, darum heißen Don Juan, Fidelio, Stumme von Portici, Wilhelm Tell „romantische“ Opern. Was hundert Jahre vor Odoaker spielt, ist noch klassisch, was hundert Jahre nachher, bereits „romantisch“. Sogar die Gegenwart gehört nach dem strengsten Sprachgebrauch, wie wir ihn etwa in den französischen Litteraturgeschichten finden, zur „Romantik“.

Das Wort romantisch schließt das Altertum aus, das Wort tragédie umgekehrt kann sich nur auf das Altertum beziehen, folglich „tragédie romantique“ wäre ein Unding, eine contractio in adjecto.

Was ist eine tragédie, was heißt drame?

I. Was ist eine tragédie?

Tragédie bedeutet ein dramatisches Werk erhabenen (nicht traurigen) Charakters, das einen klassisch-antiken (griechischen oder römischen) oder einen biblischen Stoff nach den strengen oder etwas gelockerten aristotelischen Regeln mit idealer Charakteristik in feierlich rhetorischem Stil behandelt. — Also haben nach französischer Anschauung weder Shakespeare noch Schiller eine einzige „tragédie“ geschrieben. Eine „tragédie“ ist Göthes Iphigenie, nahe kommen ihr die Braut von Messina, Wilhelm Tell (wegen der national-hochfliegenden Idee) und Nathan der Weise (wegen des Gedankenreichtums und der Würde des Verses), während z. B. Emilia Galotti oder gar Kabale und Liebe meilenweit von ihr entfernt liegen. — Schon das Fehlen eines einzigen der erwähnten Erfordernisse genügt, um ein dramatisches Werk aus der Klasse der tragédies auszuscheiden. So erhält der Tankred oder die Zaïre Voltaires, obschon beide im übrigen strenge dem Vorbild der Klassiker folgen, den besonderen Titel tragédie-drame, weil die genannten Werke in der Stoffwahl aus dem Gebiet der Antike, mithin aus dem Bereich der tragédie fallen.

II. Was heißt drame?

Der Name „drame“ meint weder das eine, noch das andere, was wir unter „Drama“ verstehen. Er bedeutet erstens nicht oder wenigstens seit Jahrhunderten nicht mehr eine Gesamtumfassung sämtlicher Klassen der theatralischen Litteratur. Für diesen allgemeinen Kollektivbegriff gebraucht der Franzose und

nach seinem Beispiel jetzt auch dieser und jener Deutsche (z. B. Lindau) das Wort „Theater". Der Kollektivbegriff hat sich zwar noch in dem Adjektivum „dramatique" erhalten (obschon nur in wenigen Verbindungen z. B. l'art dramatique), dagegen das Substantivum „drame" im Sinne der Summierung oder der Allgemeinheit wird gegenwärtig äußerst selten und dann mit verklauselter Vorsicht angewandt, um die Verwechslungen, für welche das Wort „drame" ohnehin genügend sagt, nicht zu vermehren. — „Drame" bedeutet aber ferner auch nicht unsere besondere Gattung Drama (Schauspiel oder Versöhnungstragödie), denn für diese Gattung fehlt dem Franzosen nicht weniger als alles: der Anlaß, die Sache, das Verständnis, der Begriff und das Wort. Im Gegenteil ist „drame" von unserem „Drama" im engeren Sinn am allerweitesten entfernt, da das „drame" von Blut und Gift überfließt; wie denn auch die französische Presse jede Schauergeschichte, also z. B. eine Mordthat, unter der Überschrift „drame" bringt.

Was bedeutet also „drame?"

Ursprünglich etwas Negatives: eine verfehlte tragédie oder, weniger mißverständlich ausgedrückt: eine tragédie fehlerhaften Stils. Jedes Werk, welches ungefähr nach der Richtung der tragédie zielt, aber auf den königlichen Namen „tragédie" keinen Anspruch erheben darf, weil ihm irgend eine der oben erwähnten Hauptbedingungen mangelt, heißt „drame". So zum Beispiel, wenn es in der Handlung zu wild hergeht, oder wenn das Interesse des Stückes nicht in der erforderlichen idealen (moralischen und politischen) Höhe gesucht wird, oder wenn der Autor Prosa spricht, oder wenn er Personen aus der Privatgesellschaft als Hauptthelden vorführt, oder wenn er die Handlung der Gegenwart entnimmt, oder wenn er den geschichtlichen Stoff nach dem Jahre 476 (Odoa-

kar, Anführer herulischer und anderer germanischer Heerhaufen u. s. w., siehe Plötz) wählt, oder wenn er Aristoteles nicht gehorchen will. In jedem einzelnen dieser Fälle darf das unbotmäßige Stück sich nicht „tragédie“ nennen, es ist ein „drame“. Folglich sind „drames“ die sämtlichen Trauerspiele Shakespeares und so ziemlich das ganze Repertoire des Auslandes. Der Titel drame ist also ursprünglich ein verächtlicher und will ein dramatisches Werk mit hohen Ansprüchen, aber unedlem Charakter bezeichnen. Auf historischem Wege jedoch hat sich die Meinung dieses Titels allmählich verändert und schärfer verdeutlicht, obschon die negative Bedeutung desselben immer durchklingt. Geben wir hier, anstatt uns mit historischen Erläuterungen aufzuhalten, das Ergebnis der Veränderungen, mit anderen Worten den Sinn des Titels „drame“ nach gegenwärtigem französischen Sprachgebrauch.

Unter „drame“ versteht gegenwärtig der Franzose zweierlei:

Erstens, das bürgerliche Trauerspiel und das Rührstück, wie es la Chaussée und Diderot geschaffen und wie es ihre Nachfolger bis auf den heutigen Tag ausgebildet haben.

Zweitens, das importierte historische Trauerspiel und Schauspiel der Ausländer, vorzüglich der Germanen, samt allen Sprößlingen und Ausartungen auf französischem Boden.

II.

Aus einem ungedruckten Werke: „Drama, Buch und Bühne“.

Chronik.

Kapitel V.

Von dem Abfall der Knechte und ihrem falschen Gesetze.

Vers 1.

Es begab sich aber zu derselben Zeit da ward ein Taumel des Übermutes unter den Knechten derer im Lande Frankreich, also daß sie verspotteten die Gräber der Propheten und verfolgten die Schüler der Gerechten und fielen ab von den Gesetzen ihrer Väter und machten ihnen ein Gesetz nach ihrer Willkür und sprachen: Siehe da die Gesetze derer in dem Lande Frankreich und in den Städten und Vorstädten der Pariser. Und wer da nicht beugete sein Angesicht vor dem Gesetze ihrer Willkür, den schmäheten sie und verspotteten ihn und steinigten ihn. Und alles Volk hielt mit ihnen.

Vers 2.

Und dünkten sich gewaltig über dem falschen Gesetze ihrer Willkür.

Vers 3.

Und nannten das Gesetz ihrer Willkür „Bühnentechnik“ in ihrer Sprache.

Kapitel VI.

Von den Propheten und ihren frommen Werken.

Vers 1.

Als ich aber sahe den Abfall von den Gesetzen unserer Väter und alles Volk huldigen dem Gesetze der Willkür derer, die da sind Knechte derer in dem Lande der Franzosen, trieb mich der Geist des Zornes in die Wüste.

Vers 2.

Und allda nahm ich eine Tafel und schrieb es alles auf von Anbeginn bis an das Ende, und verkündete die Thaten und Werke unserer Väter, auf daß das Volk in sich gehe und streue Asche auf sein Haupt und schäme sich des Abfalls von den Gesetzen seiner Väter

Vers 3.

und stieße vom Throne die Spötter und Frevler, die sie verführet hatten und stäupeten sie und schmetterten in den Staub die Gesetze ihrer Willkür.

Vers 4.

Und als ich die Tafel vollendet hatte, machte ich mich auf und trug sie säuberlich zu den Händlern, die da sitzen auf dem Markte und in den Gassen und vor den Thoren.

Kapitel VII.

Von der Schalkheit der Händler und Mißachtung der Propheten.

Vers 1.

Es waren aber dieselbigen Händler Knechte der Schalkheit, also daß ihr Herz verhärtet war und ihre

Augen verblendet und sie verhülleten ihr Angesicht vor meiner Tafel und sprachen:

Vers 2.

„Kauft auch der Bäcker Mehl von denen die da heißen „unbekannt“ mit ihrem Namen und nahen aus der Wüste und sprechen: Hinneh, hier ist Mehl, auf daß Ihr es prüfet nach seiner Güte?“

Vers 3.

Sondern er kaufet das Mehl von den Müllern als da sind die Schwäger der Kinder der Brüder seiner Väter, auf daß er spreche zu ihnen: „Schalom gehet es auch wohl den Brüdern unserer Väter? und umarme sie, mache einen Bund mit ihnen und kaufe das Mehl ihrer Mühle.“

Vers 4.

Darum so hebe dich hinweg von uns und vergrabe deine Tafel im Sande der Wüste, auf daß ihr Angesicht nicht Ärgernis gebe dem Angesichte der Mühle der Müller, als da sind unsere Schwäger und Schwäger unserer Schwäger, und es nicht geschehe, daß dein Mehl sich setze auf den Stuhl ihres Mehles und spreche: „Freuet euch mit mir, denn siehe es ist ein Stuhl des Wohlgefallens.“

Vers 5.

Da ergrimmte ich über die Maßen denn mein Herz war betrübet und meine Leber krank vor großem Zorne, also daß ich hinging und zerriß meine Kleider und verschmähete Trank und Speise drei Tage und drei Nächte, denn ich hatte kein Wohlgefallen an den Händlern der Schalkheit und ihren Worten und Thaten ihrer Hände, daß sie mir mein Lamm erwürgeten.

Vers 6.

Und mein Herz ward grimmig vor dem gewaltigen Zorne meines Unmuts.

Vers 7.

Nach dem dritten Tage aber begrub ich meine Tafel im Sande der Wüste.

Vers 8.

Und lieget dieselbige Tafel bei der Tafel so da erzählet ist in dem Buche der Chronik Kapitel IV V. 8. Auf daß sie einander trösteten mit sanften Reden und sprächen zu einander: „Auf lege das Antlitz deines Zornes auf den Busen meiner Betrübnis, auf daß wir sterben einträchtiglich und in Frieden; denn siehe wir sind Brüder der Bekümmernis und beide allzumal erwürget von den Händlern der Schalkheit.“

Vers 9.

Und ist geschehen solches im Jahre da man zählet tausend achthundert achtzig und sechs.

Apostrophe.

Wenn jemand Ursache hat, sich gegen den Eroberungszug der angeblich französischen „Bühnentechnik“ mit Händen und Füßen zu wehren, so ist es wahrlich die deutsche Ästhetik, Dramaturgie und Kritik, deren drittes Wort Shakespeare, Schiller und Goethe lautet, welche so ziemlich das Gegenteil von dem anstreben, was die Bühnentechnik begehrt, nämlich ein tiefsinniges, originelles, in eigenen Gesetzen schwimmendes Drama. Man dürfte also billigerweise erwarten, daß in Deutschland die Opposition gegen die Bühnentechnik noch viel offener und kühner zu Tage trete, als in Frankreich, um so mehr als alle deutsche Dramaturgie auf Lessing zurückführt. Nachdem Lessing die edelste Form des französischen

Dramas abgewiesen, sollte man seinen Nachfolgern soviel Kraft zutrauen, sich der gemeinsten Gattung desselben zu erwehren, oder wenn nicht die Kraft so doch den Willen, oder wenn nicht den Willen so doch den Wunsch. Das allermindeste, was wir begehren können, ist jedenfalls eine wohlwollende Neutralität.

Statt dessen singen unsere Weisen den Handwerker-Zunftgesang und den Bühnenkatechismus und das Hohelied vom Regisseur mit einem Eifer, wie ihn Frankreich selbst nicht unter den orthodoxesten der Koulissengemeinde kennt, und, weit entfernt, den Dichter in seinem ehrlichen Kampf gegen kunstwidrige Zumutungen der Bühne zu unterstützen, springt die dramaturgische Kritik wie ein ungetreuer Hund auf des Gegners Seite, um den eigenen Herrn und Meister anzubellen. Jederman bekommt die weiche Zunge der Dramaturgie zu fühlen; der geringste Statist, der ungebildetste Regisseur und der dummste Zuschauer wird mit Ehrfurcht umstrichen, nur allein dem Dichter weist man die Zähne.

Zum Publikum sagt man:

Es würde uns ungemein interessant sein, wenn Sie die Güte hätten, uns Ihre Bedürfnisse der Gegenwart und Ihre Anforderungen unserer Zeit mitzuteilen. Halten Sie ja nicht damit zurück, und seien Sie nicht zu bescheiden, das Theater ist dazu da, Ihnen zu willfahren. Beiläufig haben wir die Ehre, Ihnen mitzuteilen, daß der Geschmack des Publikums im ganzen und großen unfehlbar ist.

Zu den Theaterdirektoren spricht man:

Nun, wie sind Sie mit der Lage zufrieden? ziehen die Stücke? geht das Geschäft? Meinen Sie nicht vielleicht, man sollte das Drama noch etwas kürzer fassen und die Diktion noch mehr zusammendrängen? Handlung, meine Herren, Handlung, Handlung! Und nehmen Sie ja um Gotteswillen nur keine Rücksicht auf den Dichter! Sie müssen sich völlig in den Ge-

danken einleben, daß Sie ganz allein den Wünschen des Publikums und den Bedürfnissen Ihres Handwerks zu gehorchen haben. Ihr Handwerk nämlich, wie Sie wissen, ist eine Hochschule des Menschengeschlechts.

Zu den Schauspielern:

Haben Sie gute Abgänge? Giebt man Ihnen auch anständige Rollen? Lassen Sie sich nur durchaus nichts gefallen und weisen Sie unbarmherzig jedes Stück ab, das Ihnen nicht erlaubt Ihre Vorzüge herauszukehren. Sie haben das Recht dazu, denn die Mimik ist in gewisser Beziehung ein Gottesdienst der Poesie. Sie sind Priester. Das muß Ihnen ein beneidenswertes Selbstgefühl geben. Vielleicht ist Ihnen unbekannt, daß Sie den Geheimschlüssel zum Verständnis der großen Tragiker in Ihrem Busen tragen. — Und bitte — thun Sie mir den Gefallen, Sie würden sich damit ein unendliches Verdienst erwerben — nehmen sie sich der Dichter ein wenig an! Exerzieren Sie mir dieselben! aber scharf; denn die verstehen vom Drama soviel wie die Kuh vom Sonntag.

Zum Dichter:

Das sind ja Jamben!! — Wie oft habe ich Ihnen nicht schon gesagt, daß all Ihre Verse für das Theater der reinste Plunder sind, daß Monologe nicht auf die Bühne gehören und daß ein Drama nicht länger als zwei Stunden dauern darf! — Schweigen Sie! alles was Sie sagen wollen, ist Unsinn; übrigens thäten Sie wohl daran, wenn Sie sich ein wenig mehr um das Publikum als um die Personen Ihrer Einbildung kümmern wollten. Studieren Sie die Franzosen; das sind Kerle! die verstehens! Hier sind die Statuten der Bühne; lernen Sie dieselben auswendig und enthalten Sie sich jeder Bemerkung, Sie haben ganz einfach zu thun, was Ihnen befohlen wird. —

Wenn Börsenbarone im roten Jagdfrack diese Sprache führten, so könnten wir es entschuldigen. Aber so redet und denkt heutzutage unsere gesamte

dramatische Weisheit und Bildung. — Was soll das bedeuten? Wollen unsere hochgelehrten Shakespearologen wirklich den dramatischen Dichter zum Buchhalter der Theaterkasse herabwürdigen? — Es ist nicht so schlimm gemeint; im Gegenteil; wenn dasjenige, was die Herren predigen, Wahrheit würde, sie würden nicht übel erschrecken. Wie sollen wir daher die Handwerksbegeisterung der Herren Dramagogen erklären?

Zunächst handelt es sich einfach darum, wieder einmal den eigenen Scharfsinn leuchten zu lassen, für welchen nun einmal der Deutsche hauptsächlich das Drama zum Opfer ausersehen hat. Die alten dramaturgischen Streitfragen über die metaphysischen Grundlagen der Tragödie, die Philosopheme über Schuld und Sühne und dergleichen sind nachgerade zu Boden geredet. Nun, in der höchsten Not kommt die Handwerksterminologie und gießt neues Öl in die Lampe derjenigen, welche für ihre Gesundheit durchaus nötig haben, über Drama und Theater zu lehren. Derjenigen aber sind alle.

Dann hat die Neuheit und die derbgemeine Keckheit der Handwerksausdrücke offenbar für viele einen gewissen Reiz.

Die Hauptsache bleibt immer das Vergnügen, den dramatischen Dichter zu maßregeln. Eine echt schulmeisterliche Wollust, die nachgerade ein nationales Bedürfnis geworden zu sein scheint, neben der Ophelienmystik und Gretchensophie. Nun hat freilich der Dramatiker niemals über Mangel an Lehrmeistern geklagt; von Aristoteles bis Pleiteles war jederzeit alle Welt gewissenhaft bemüht, ihm die Hand zu führen; und wenn Daumenschrauben und spanische Stiefel dem Drama heilsam wären, wir könnten unsere Meisterwerke gar nicht mehr übersehen. Sind doch die Fußangeln und Gliederpressen so künstlich in jedem Akt angebracht, daß der Weg zur Katastrophe nicht allein

für den Helden, sondern auch für den Autor zu einer Passion wird. — Das scheint indessen noch nicht zu genügen; die vereinten Kräfte des Regisseurs, der Schauspieler und der Zuschauer sollen nun ebenfalls als Dampfmotoren gegen den Dichter benutzt werden. Ich weiß es ja, ich bin fest davon überzeugt, Sie meinen's gut, herzlich gut, Sie wollen uns nur helfen. Aber bitte, um Gotteswillen, helfen Sie uns nicht!

Die Bühnenzeit.

Hat man je ein Feilschen erlebt, wie es in Deutschland seit einem halben Jahrhundert zwischen Dichter und Direktion über die Länge des Stückes vor sich geht!

Ich gebe gerne zu, daß die Nötigung sich zu beschränken dem Dichter, zumal dem deutschen Dichter zur heilsamen Zucht gereiche. Hingegen gebe ich nicht zu, daß es der Bühne freistehen sollte, ihre Zeit beliebig engzuschnüren, um dann von dem Dichter zu verlangen, sich jeder neuen Gürtelschnalle gehorsam zu fügen. Ich behaupte, es giebt für jede Kunstform eine Minimalgrenze der Ausdehnung, die man nicht weiter verringern kann, ohne die Kunstform selbst zu zerstören. Man fordere, daß eine Symphonie ihre vier Sätze in dreiundzwanzig Minuten abwickle, und man wird sehen, was dabei herauskommt. Oder, um bei der Dichtkunst zu bleiben: hält man eine Romanleistung zu hundert Seiten das Stück oder eine epische Litteratur zu höchstens zweihundert Seiten für ersprießlich oder nur für möglich? Ich behaupte aber, daß unsere Bühnenzeit vor dieser Minimalgrenze der

Ausdehnung, welche eine vollwertige Tragödie bedarf, schon um ein Gewaltiges zurückgewichen ist, daß wir im Theater die Symphonie von dreiundzwanzig Minuten und den Roman von hundert Seiten, das heißt etwas vollständig Ungereimtes und Lächerliches begehren. Der Beweis dafür kann doppelt geliefert werden, erstens durch Vergleichung mit der Bühnenzeit unserer Klassiker, ferner durch prinzipielle Betrachtungen. Das will ich denn auch beides kurz und bündig thun.

* * *

Haben die großen Tragiker die Zeitbedingungen eingehalten, die man uns aufbürden will? oder ist bei ihnen zum wenigsten das Streben nach Kürze bemerkbar?

Auf beide Fragen lautet die Antwort: nein, sondern das gerade Gegenteil. Die Jockeytracht Melpomenes ist ein moderner Sport.

Folgendes sind unbestrittene Thatsachen: Erstens: alle klassischen Dramen, die unser Theater besitzt, überschreiten samt und sonders (zwei bis drei ausgenommen) um ein Bedeutendes das Maß, welches man uns auferlegen möchte. Zweitens: es sind keineswegs die vollendetsten Bühnenwerke, die dem Maße am nächsten kommen, sondern umgekehrt die berühmtesten Dramen entfernen sich am weitesten davon, Hamlet, Richard, Lear, Maria Stuart, die Jungfrau, Tell, Nathan; ja das vollkommenste Drama der deutschen Litteratur, Wallenstein, ist ein Ungeheuer an Länge. Diese Thatsachen für sich allein sollten uns die Augen öffnen. Wie! sämtliche Klassiker übertreten unsere Bühnenzeit und wir sollten dieselbe heilig beobachten? Die größten dramatischen Werke bedurften der größten Zeitlänge und wir sollten das Höchste in der möglichsten Kürze leisten? Aus welchem Grunde werden wohl jene Meister ihren Werken den betreffenden Um-

fang gegönnt haben, wenn nicht aus dem Grunde innerer Notwendigkeit? Denn Schiller und Shakespeare waren doch keine Breitschwätzer und Auseinanderschreiber. Vielmehr scheint mir, sie haben Dramen dichten wollen und kein Dramatino.

Hören wir einmal, wie Freitag, welcher der heutigen Bühnenzeit das Wort redet, sich mit jenen Thatsachen abfindet, die er mit achtbarer Wahrheitsliebe eingesteht und sogar recht bequem für den oppositionellen Gebrauch zusammenstellt.

Alle seine Einwendungen laufen auf das Gewicht des Wörtchens „zwar“ hinaus. „Zwar sind Shakespeares Stücke nicht unbedeutend länger“ oder „allerdings sind die meisten Bühnenwerke unserer großen Dichter bedeutend länger“ oder „von den deutschen Dichtern ist es bekanntlich Schiller am schwersten geworden, sich mit der Bühnenzeit abzufinden“. Ich weiß nicht, wie es andern ergeht, mir aber erscheint eine Regel, welche bekennen muß, daß zwar gerade die größten Künstler sie am meisten verachteten, von vornherein verdächtig. Wie lautet dann die Meinung des entscheidenden „zwar“? Freitag giebt hierüber eine doppelte Erklärung: „Die Klassiker,“ deutet er zunächst an, „haben Vorrechte; sie nehmen auf der Bühne die Freiheit vornehmer Hausfreunde in Anspruch, sich die Zeit ihres Abschiedes zu wählen und die Bequemlichkeit anderer nicht zu berücksichtigen.“ Nun, ich denke, das steht nur wegen der Lieblichkeit des Vergleichs geschrieben, da Freitag geistig zu hoch steht, um allen Ernstes das „Quod licet Jovi“ auszuspielen. Beiläufig möchte ich ausdrücklich bemerken, daß ich mich in meinem Privatleben für „vornehme Hausfreunde, welche die Bequemlichkeit anderer nicht berücksichtigen“, bedanken würde. Ernsthafter gemeint, obschon kaum ernstlicher überlegt, ist die zweite Erklärung: „Bei den Klassikern war der gegenwärtige Bühnenbrauch entweder noch nicht vorhanden oder

nicht so zwingend." Ja, wer hat denn heute die Bühne gezwungen, zu zwingen? und mit welchem Recht will uns Freitag zwingen, uns von der gezwungenen Bühne zwingen zu lassen? Ein Bühnenbrauch, der den Dichter zwingt, das ist ein bezeichnendes Beispiel jener seltsamen Voraussetzung, als ob der Bretterkasten eine geheimnisvolle, von einem besondern ästhetischen Gotte geleitete Offenbarungsanstalt wäre, als ob selbst seine gemeinsten Begehren wie heilige Gesetze von dem Dichter müßten geehrt werden. Ein „Brauch" ist es also, was uns das freisinnige Gesetz und Recht der Klassiker entwenden und unsere Kompositionen soll verstümmeln dürfen! also eine Macht, welche keine andere Berechtigung vorzuweisen vermag, als die Konvention, das heißt die gegenseitige Nachahmung! Und wer hat denn den „gegenwärtigen Bühnenbrauch" geschaffen? Die neufranzösischen Feuilletonsdramatiker, deren Muster für ein deutsches poetisches Drama wir berechtigt sind bestimmt abzulehnen.

Und warum haben die französischen Autoren den „gegenwärtigen Bühnenbrauch" eingeführt? Weil sie wesentlich Lustspieldichter sind und das Lustspiel einen kürzern Wuchs hat als das ernste Drama; weil ferner das Boulevard-Publikum im Theater lediglich Abendunterhaltung sucht; weil endlich noch ein äußerer Umstand hinzutritt, der für die Grundlagen des „gegenwärtigen Bühnenbrauches" zu bezeichnend ist, als daß ich ihn übergehen möchte. Nach den Aussagen der Sarcey und Sardou beruht der gegenwärtige Bühnenbrauch, nur Miniaturstücke auf dem Theater zu dulden, in erster Linie, wenn nicht einzig, darauf, daß die Pariser Essenszeit vorgeschoben wurde. Das stimmt denn vollkommen zu den übrigen Prinzipien der Bühnentechnik. Dieselbe bezieht ihr Tempo, wie Sardou an einem andern Orte gesteht, aus dem Magen; wir dürfen uns also nicht wundern,

wenn ihr Maß aus der Küche stammt. Den Chef de cuisine als dramaturgischen Gesetzgeber und die Trüffelpastete als Maß für die Länge des Dramas aufzustellen, das ist bühnentechnischer Brauch. Und wenn nun, wie aus der Berechnung der französischen Dramaturgen hervorgeht, die Pariser Essenszeit mit jedem Jahrzehnt um eine halbe Stunde vorrückt, also daß der „gegenwärtige Bühnenbrauch" des Jahres 1910 nur mehr ein Drama von tausenddreihundert Versen gestatten wird, dann wird die deutsche Dramaturgie den Dichter auffordern, eine Tragödie binnen einer Stunde und zwanzig Minuten zu erledigen.

Was von anderer Seite zu Gunsten der gegenwärtigen, von der klassischen abweichenden Bühnenzeit vorgebracht wird, läuft ungefähr auf dasselbe hinaus: alle Gründe wurzeln immer in der Voraussetzung, daß im Theater jede zufällige Thatsache dem Dichter gegenüber bindende Rechtskraft besitze. Der meisten Beliebtheit erfreuen sich kleine Anleihen aus der Atmosphärologie: „Der geschlossene Raum," wird gesagt, „macht einen mehr als dritthalbstündigen Aufenthalt zur Qual." Aber haben denn Shakespeare und Schiller unter freiem Himmel spielen lassen? Und warum wird Euch die Theodora von Sardou, welche reichlich vier Stunden währt, nicht zur Qual, sondern zum Drängen und Stoßen um die Kasse? Sollten vielleicht Sammt und Seide und Ballet und Cirkus und Feuerwerk Sauerstoff zuführen?

Eine andere Variation dieses Themas lautet: „Schon allein der äußere Umstand ist zu beachten, daß die Emanation des Gaslichtes die Luft verunreinigt." Es soll also zur Abwechslung der Dramatiker seine Gesetze aus dem chemischen Laboratorium statt aus der Küche beziehen und sich die Länge des Stückes vom Kohlenwasserstoff diktieren

lassen. Und was wurde denn zu Schillers Zeiten im Theater gebrannt? vermutlich Öl, bei Shakespeare Talg; ich glaube nicht, daß das besser riecht, abgesehen von den „Emanationen" der Zuschauer, welche damals nicht so reinlich waren als heute. Das alles aber hat weder Shakespeare noch Schiller gehindert, ihren Stücken diejenige Länge zu geben, welche sie für nötig hielten.

Einiges Nachdenken würde uns gesagt haben, daß eine Bühnenzeit, welche um ein gutes Drittel enger geworden ist als die durchschnittliche Zeit, die unsere klassischen Stücke bedürfen, eine Verstümmelung des deutschen Dramas bedeutet. Um aber denselben Schluß aus der täglichen Erfahrung zu gewinnen, dazu bedarf es nicht einmal des Nachdenkens, das einfachste Denken genügt. Hören wir einmal über das verschiedene Längenbedürfnis der dramatischen Dichter einerseits, und der Theaterbehörden andererseits die Beobachtungen eines Mannes, der sich darauf versteht, nämlich Paul Lindaus. Nach seinem Zeugnis (Dramaturgische Blätter, neue Folge 2, Seite 6. u. ff.) verhält es sich mit jedem neuen Stücke folgendermaßen: „Da das Manuskript nach einer Erfahrung, die sich in allen Fällen wiederholt, zu lang ist, so tritt der Direktor oder Regisseur an dasselbe sogleich mit dem Rotstift heran. Es müssen also, sagen wir: vierzig Seiten gestrichen werden."

Bei der ersten Probe stellt es sich dann heraus, „daß das Stück immer noch zu lang ist", „und nun fangen auch die Schauspieler an, auszumerzen". „Und nun macht man bei der zweiten Probe die Wahrnehmung, daß das Stück immer noch zu lang spielt u. s. w."

Also nachdem ein Dichter, dem seit zwanzig Jahren die Kürze als oberstes Bühnengesetz eingeschärft worden ist, alles Erdenkliche gethan, um nicht zu lang zu werden, bleibt sein Stück in allen Fällen zu

lang und nach der Kürzung von vierzig Seiten immer noch zu lang und nach der zweiten Kürzung immer noch zu lang. Was heißt das? Für jeden unbefangenen Kopf heißt das: unsere Bühnenzeit ist um vieles zu kurz für jedes Drama, das gewissenhaft gearbeitet ist. Diesen einfachen Schluß will jedoch niemand ziehen, weil wir den Aberglauben hegen, die Bühne sei unfehlbar, und weil die wenigsten eine Ahnung davon haben, von was für schmählichen Faktoren die heutige Bühnenzeit, die wir nach Pariser Uhr ablesen, zugemessen wird. In Frankreich wagt man es wenigstens zu bekennen, „die Bühnenzeit ist zu kurz". Sardou sagt es offen: „Wir können nur noch das Skelett eines Dramas, kein Drama mehr geben." In Deutschland dagegen, wo man über den Traditionskultus der Franzosen spottet, unterwirft man sich einem fremden und noch dazu würdelosen „Bühnenbrauch" mit heiliger Ehrfurcht. Anstatt zum Theater zu sprechen: „Deine französische Lustspiel-Bühnenzeit geht uns nichts an," muten wir dem Dichter zu, seinem Schöpfertrieb Kompressen anzulegen und die poetischen Keime seines Stoffes zu unterbinden, nur um einem widersinnigen „Bühnenbrauch" Genüge zu leisten.

Dabei spielen wir, wie mich dünkt, verkehrte Welt. Prosaischen, geistlosen Klatsch lassen wir uns schwerfällig in dicken Bänden breitschwatzen, großartig angelegte Dichtungen hingegen hetzen wir ans Ende.

Eine Tragödie soll in zweitausend Versen an uns vorüberjagen und mitten im Galopp eine ernste, ergreifende Haltung fallen lassen, Motivierungen und Charakterismen um sich werfen, die innerste Seele des Helden bloßlegen und ähnliche Kunstreiterstückchen mehr. Ein furibundes Tjostieren, ein atemloses Wettrennen, wo derjenige Sieger bleibt, welcher in der kürzesten Zeit an die Katastrophe gelangt und unterwegs die meisten Regeln heruntergestochen hat.

Und das ist dasselbe Publikum, welches sich einen Roman in drei Bänden gefallen läßt, wo im Largo maestoso auseinandergesetzt wird, was Assessor Bilderling vom Cinquecento denkt und welche Stellung Gretchen Querbein gegenüber der sozialen Frage einnimmt.

Das heißt den Unterschied zwischen epischem und dramatischem Tempo etwas weit treiben.

Es giebt keine Romanzeit. Gäbe es doch eine! Und da wir so gerne von den Franzosen lernen, lernten wir doch einen Roman in einem Bande von dreihundert Seiten vollenden und zu 3 Fr. 50 Cts. das Stück verkaufen!

Will man durchaus eher alles andere als das Einfache und Natürliche, will man durchaus die widersinnige, ungerechtfertigte und auf gemeinen Ursachen fußende Bühnenzeit wie eine Offenbarung schonen, dann weiß ich nur noch ein einziges Mittel, poetisch für das Theater zu arbeiten.

Dasselbe besteht darin, dramatische Teil- und Bruchstücke zu liefern, Fragmente und Segmente, diese aber fertig. Ein Brustbild, ein Torso, auch eine Hand und ein Bein können Kunstwert besitzen, niemals jedoch ein ganzer Geschundener. Schinden aber nenne ich das Verfahren, eine dramaturgische Schablone über einen Stoff zu legen und links und rechts alles sogenannte Unwesentliche abzuschneiden. Der Schablonenschnitt zum Zweck der Kürze ist unbedingt verderblich; es fallen dabei Nasen und Lippen zum Opfer, die zwar dem Organismus nicht wesentlich sind, wohl aber der Liebenswürdigkeit und Sehenswürdigkeit. Unser Drama erinnert mich an jenen Bräutigam einer amerikanischen Novelle, welcher ein Glied um das andere verlor, bis schließlich nichts mehr übrig blieb als das Herz, das Gehirn und das Gekröse; die Braut soll davon nicht erbaut gewesen sein, obschon dem Bräutigam nichts „Wesentliches“ fehlte. Einen ähnlichen Vergleich hat

auch Sardou mit seinem „Skelett“ ausgesprochen, nur daß ihn selbst die größte Schuld an dem „Skelett“ und der Bühnenzeit trifft, wie ihm Zola mit Recht entgegenhält.

Bruchstücke sind gerade beim Drama nichts Unerhörtes. Ist doch die Katastrophentragödie nichts weiter als ein Schluß. Zur Not könnte also der Schluß noch um einen Griff weiter hinten gefaßt werden. Ferner erzielen erfahrungsgemäß einzelne Akte, seien sie nun selbständig oder einem großen Drama enthoben, erfreuliche Wirkungen. Nach dieser Richtung geht der Ausweg. Ein einziges reiches Allegro einer bedeutenden Sonate ist kostbarer als eine ganze Sonatine in drei Sätzen. Und so verhält es sich auch im Drama: Eine Tragödie in drei Akten, mit der Peripetie beginnend, oder ein rasch aufsteigendes Drama ohne Schluß, aber mit einem Ausblick auf dem Höhepunkt, oder kürzere Historien oder umfassende realistische Gemälde, einheitlich komponiert und gefärbt, überhaupt jede konzentrische Scenengruppe, das sind die einzigen für die Poesie annehmbaren Aufgaben, welche die moderne Bühnenzeit noch übrig läßt. Warum hören und sehen wir nichts von alledem, weder in der Theorie noch in der Praxis? Weil unsere Dramaturgie nachgerade in einen rein formalen Schematismus eingemündet hat, weil sie an einem Drama nur noch die Fäden und Knoten schätzt und jedes Stück nur als Chrestomathie zur dramaturgischen Grammatik auffaßt, weil sie endlich, vor die Wahl gestellt, entweder der Poesie oder der Schablone teilweise zu entsagen, lieber die ganze Poesie preisgiebt als nur das kleinste Stückchen der Schablone. Und so möchte denn die Bühnenzeit dem Dichter die Halsbinde noch um die Hälfte enger schnüren, gleichwohl müßte jedes Drama seine fünf Akte, seine Exposition, seine Steigerung und Umkehr, sein tragisches Momentschen, seine Peripetie, seinen Höhepunkt und seine

Katastrophe beweisen und jeder Held hätte alle Klassen der Leidensschule pünktlich nach der Vorschrift zu erledigen, sollte dabei auch der Dialog zu Naturlauten zusammenschrumpfen. Das Drama in der Westentasche oder die Kunst, in zwanzig Minuten Furcht, Mitleid und Beifall zu erwecken, das ist das Ziel, nach welchem die deutsche Bühne hinsteuert.

Die Handlung.

Nichts ist gewöhnlicher als die Ansicht, Handlung wäre das wahre Wesen des Dramas. Nichts ist jedoch unsicherer als die Richtigkeit dieser Ansicht.

Handlung ist vielmehr ein episches Element, indem das Epos gar wohl ohne Rede, nicht aber ohne Handlung bestehen kann, während umgekehrt das Drama recht eigentlich auf dem Dialog ruht, sodaß ein Drama ohne Dialog gar nicht vorhanden ist, wohl aber ein Drama mit bloß rudimentärer Handlung, nämlich die rhetorisch-dialektische Tragödie der Römer und Franzosen und die lyrisch-dialektische Tragödie der Griechen. Bei diesen Völkern bedeutet die rudimentäre Handlung bloß ein Mittel um gewisse Situationen zu gewinnen, welche Situationen wiederum nur ein Mittel für lyrische, dialektische und rhetorische Ergüsse bedeuten. Es ist mithin hier die Handlung ein Wert dritten Ranges.

Nur das englische und das spanische Drama zeigt an der Handlung an sich Wohlgefallen, ist aktionslustig; dies aber aus epischen Gründen. Daß insbesondere Shakespeares Inspiration eine starke epische

Beimischung hat, ist weder deutschen noch französischen Denkern entgangen.

Wir Deutsche nun haben die epische Beimischung von den Engländern übernommen, so zwar, daß anfänglich das epische Element hie und da das Drama überwucherte (Götz).

Ich tadle das nicht, ich konstatiere es bloß. Item der Kern der Tragödie kann die Handlung nicht sein, wenn das klassische Drama ganzer Nationen, darunter der Griechen, ihrer beinahe vollständig entbehrte.

Innerhalb des deutschen, stark mit Aktion legierten Dramas nun hat sich von jeher ein Zwiespalt zwischen den verschiedenen Interessenten des Dramas offenbart: Auf der einen Seite giebt es kaum einen großen Dramatiker, der nicht nachdrücklich vor der Gefahr gehäufter Handlung gewarnt hätte, Lessing voran. Andererseits drängt die Schaulust und das Schauspiel auf das größtmögliche Maß von Handlung, jene, weil Handlung das Auge unterhält und beschäftigt, dieses weil die Gebärdenkunst in der Handlung die leichtesten Triumphe feiert. — Warum nun trotz den eindringlichen Warnungen der großen Tragiker (und selbst der besseren Dramaturgen wie Freitag) unsere Kritik den Autor zur unbedingten Vorherrschaft der Handlung hetzt, alle Gefahren, die daraus erwachsen, nicht beachtend, das kann man nur aus der Gewohnheit erklären, statt der Poesie die Bühne und den Schauspieler für den Zweck der dramatischen Kunst aufzufassen.

Ich will hiermit das Versäumte nachholen und versuchen, den Dichter davon zu überzeugen, daß das Überwiegen der Handlung das Drama schädigt.

Nun versteht man aber unter „Handlung“ allerlei Verschiedenes, das auseinandergehalten werden muß;

ich beginne mit dem ursprünglichen Wortsinn, mit dem sichtbaren Thun und Treiben; also mit der körperlichen Handlung.

I.

Vor allem ist im Drama die körperliche (physische) Handlung kein selbständiger poetischer Schönheitsfaktor oder, um deutsch zu sprechen, nicht schön. — Im Epos verhält es sich anders; dort kann ein Gefecht, eine Entführung und dergleichen die herrlichste Schönheit erzielen, aus Gründen der Phantasieoptik, die ich hier nicht auszuführen habe; genug, es werden im Epos durch die körperliche Handlung herrliche unaustilgliche Phantasiebilder geschaffen, während das nämliche auf der Scene nichts anderes ergiebt als Klopffechtereien und Schlächtereien. Man muß ein Meister sein, um in der poetischen Erzählung einen Helden gut umzubringen; aber ein ganzes Schauspielpersonal im letzten Akt abzuthun, gelingt dem Stümper nicht viel übler als Shakespeare. „Ersticht ihn" oder „fällt" oder „trinkt das Gift" kostet weder Phantasie noch Kunst. Unmöglich aber kann das Wesen des Dramas in Gemeinplätzen liegen; es wird also alles, was zur Zimmergymnastik des Helden gehört, von dem ersten gebieterischen Hereinstürmen bis zum Umfallen, als Ballast der Dichtkunst gelten müssen. — Nun ist Einseitigkeit nicht meine Art und ich will keinen Purismus treiben; ich sehe nicht ein, was es schaden könnte auf der Bühne ein wenig zu klopfen, zu stechen, zu flunkern und zu fuchteln; etwas Keckheit und Derbheit mag dem mimisch-realistischen Drama gesund sein. Wenn jedoch die physische Handlung so rücksichtslos bevorzugt wird, wie der Schauspieler es verlangt, so ergiebt das als Summe die Barbarisierung des Dramas, da Gebärden weder Poesie sind noch Poesie ersetzen können.

Alles aber, was in einem Gedicht nicht reines

poetisches Gold ist, sondern bloße Legierung, vermindert das Karat und bei Häufung auch den Wert des Werkes. Eine Überwucherung der physischen Handlung ergiebt ein Gemetzel oder ein Gemengsel und scheidet das Drama aus der Litteratur. Dabei ist gar nicht einmal der Blutgeruch in Betracht gezogen, der sich dabei entwickelt und seinerseits die Roheit verstärkt. Selbst ohne Gift und Dolch, durch das bloße Hin- und Herrennen, Armeverwerfen und Aus- und Anrufen, wenn es mit vollblutdramatischer Herzenslust ausgeübt wird, sinkt das Drama in den Wust. Ein Buchdrama ist es dann allerdings gewiß nicht.

Um diesem Schicksal zu entgehen, gilt es beim germanischen Aktionsdrama, genau mit dem Gefühl den Prozentsatz physischer Handlung abzuwägen, welchen ein Dichtwerk verträgt. Dabei ist von gewaltiger Bedeutung das äußere Größenverhältnis zwischen Aktion und Diktion, ein Umstand, von welchem die wenigsten eine Ahnung zu haben scheinen. Nicht nur die meisten Dichter vernachlässigen dieses Gesetz, was ich ihnen nicht verarge, da unsere Dramaturgie hiervon nichts oder das Gegenteil lehrt, sondern auch die Theoretiker belieben zu übersehen, daß die Rede in einem Stück unter anderem auch architektonischen Wert besitzt, indem dieselbe die Aktion auseinanderhält und dadurch das Drama beruhigt und dem Übergewicht des gymnastischen Elements vorbeugt.

II.

Nehmen wir jetzt die Handlung in jenem übertragenen, aber zugleich gewöhnlichen Sinn, welcher das geistige Thun des Menschen und den stofflichen Untergrund einer Geschichte begreift.

Hier besonders glaubt der Dichter, von dem bühnentechnischen Geschrei betäubt, des Guten nicht zu viel thun zu können. Sehr zu seinem Schaden, wie mich dünkt. Zwar bringt die Bevorzugung und

Häufung der geistigen Handlung allerdings jenen augenfälligen Vorteil, welcher gerühmt wird, nämlich scenische Ergötzlichkeit. Es unterliegt keinem Zweifel, je mehr Handlungsbestandteile ich biete und je rascher ich dieselben wechsle, desto weniger leicht „ermüdet der Hörer und wird ungeduldig". Wer also rücksichtslos bühnentechnisch zu verfahren wagt, ohne sich um den litterarischen Wert seiner Arbeit zu kümmern, der stehe auf, gehe hin und handle, je mehr desto besser. Demjenigen hingegen, der in einem Drama noch ein Poesiewerk sieht, will ich einige Gegengründe vor Augen stellen, die ihn wohl etwas nachdenklich machen dürften.

Die Häufung der stofflichen Handlung schädigt nämlich ein Drama auf negative wie auf positive Weise, und beide Male trifft der Schaden die Seele des Dramas, nämlich die Poesie.

Auf negative Weise, indem die Handlung, die doch nur Anlaß und Mittel zur Schönheit und nicht selbst Schönheit ist, einen großen Teil jenes engen Raumes wegnimmt, welcher einem Theaterstück gestattet wird, also daß dadurch Elemente verdrängt oder doch verkürzt werden, welche frei und reich dastehen müssen, damit ein Drama litterarischen Wert habe.

Diese Elemente aber sind: Sprache und Charakteristik. Von der Sprache werde ich in einem andern Abschnitt ausführlich reden; hier sei bloß summarisch an die Thatsache erinnert, erstens, daß der Gedankengehalt eines Werkes an das üppige Gedeihen der Diktion gebunden ist, und zweitens, daß die Poesie im engern Sinn, das heißt dasjenige, was außer Deutschland alle Völker allein unter dem Namen Poesie verstehen, nämlich die Erhebung der Seele und die Festhaltung erhabener Gefühle in musterhaften Versen, einen gewissen Redeschwung und Redespielraum fordert.

Daß die Charakteristik durch gehäufte Handlung

zu kurz komme, wird man mir wahrscheinlich abstreiten wollen. Gilt es doch als einen der ersten Lehrsätze des vermeintlichen dramatischen Naturrechtes, daß die Charakteristik am allerbesten durch die Handlung selbst hervorleuchte. Dagegen spricht jedoch die Erfahrung, die Analogie und der Gedanke. Was Erfahrung und Analogie darüber lehren, wurde schon früher besprochen: alle Intriguenstücke haben schablonenhafte Charakteristik; so sehr, daß die Charakterkomödie sich genötigt sah, sich von dem übrigen Lustspiel zu trennen und dessen Handlungsfröhlichkeit preiszugeben, um den Charakter zergliedern zu können. — Nun noch ein Ergebnis des Gedankens: Durch Handlung kann ein Charakter nicht gezeichnet werden, weil die Handlung vieldeutig ist; wenn zwei dasselbe thun, so ist es nicht dasselbe. Was charakterisiert, das sind die Motive der Handlungen. Die Motive aber sind aus vielen Motoren zusammengesetzt; und womit will man uns das auseinanderlegen, wenn nicht mit Worten? Jenem beliebten Satz, der übrigens jenseits der deutschen Grenzen unbekannt ist, liegt eine Verwechslung zu Grunde: nicht der Charakter, wohl aber das Temperament kann durch Handlung gezeigt werden.

Dies alles sind rein mechanische Hindernisse; sie bilden eine Negation durch Beschränkung.

Allein das Imbroglio, oder, wie wir zu sagen pflegen, „der kunstgerecht geschürzte Knoten der Handlung" wirkt auch positiv verderblich auf denjenigen Teil der Diktion, der wohl oder übel muß übrig gelassen werden; und das ist ein Punkt, auf welchen ich ausdrücklich aufmerksam mache, da er mir überaus wichtig scheint.

Nämlich eine Handlung, zumal eine absichtlich verwickelte Handlung, bedarf zum bloßen Verständnis und mehr noch zur Verständigung und zur Vorbereitung einer fortlaufenden logischen Erläuterung.

Sie sieht sich also gezwungen, einen großen Teil des Dialogs für sich, zu niedrigen Verstandesdiensten in Anspruch zu nehmen; der Dialog dient als Katalog. Dieser Katalog nun ist für die Poesie verloren; und mehr als verloren, denn er bedeutet nicht einmal Prosa, sondern ein dramatisches Küchengeräte, das für den Haushalt unentbehrlich sein mag, nichtsdestoweniger im Saale der Dichtkunst das Auge beleidigt. Nehmen wir dann die Bühnenzeit hinzu und die gescheidte Forderung, daß nichts im Dialog stehen gelassen werde, was nicht unbedingt dramaturgisch nötig ist, dann kommen wir praktisch zu dem Ergebnis, daß ein gutes bühnentechnisches Handlungsdrama überhaupt keinen anderen Dialog duldet, als einen verständnisvermittelnden, also unterprosaischen. Mögen auch noch so viele Witze und Sprüche darüber hingestreut werden, das sind von jenen kurzen Schwalben ohne Flügel und Schwänze, von denen selbst ihrer Tausend noch keinen Sommer ausmachen.

Und hiermit haben wir denn einen zweiten Hauptschaden des Handlungsgebots gefunden: Ein Intriguendrama wird stets eine dürftige Charakteristik bieten und eine armselige Sprache sprechen, der es in gleicher Weise an Originalität wie an Poesie gebricht. Der Dichter wird sich zwar die Flanken schlagen, um diesem Verhängnis zu entrinnen, schwerlich dürfte er auf sprachlichem Gebiet anderes zu Tage fördern, als geistreiche Flunkereien im Lustspiel und schwülstige Kernsprüche in der Tragödie.

Noch eine durchaus andersartige Unzuträglichkeit bringt das Überwiegen der Handlung mit sich.

Gehäufte Handlung im Rahmen der Bühnenzeit wird notwendig zugleich schleunige, eilfertige Handlung. Das preist man im allgemeinen als einen

großen Vorzug. Allein im allgemeinen ist das falsch, nur im besondern bleibt der Vorzug gelten. Im Lustspiel da soll man überraschen und überstürzen, da mag man Rakete über Rakete puffen lassen, damit der Zuschauer nicht zu Atem und Bewußtsein gelange. Und im Bau geht mit dem Lustspiel das „Konversationsstück", die „Salontragödie" und desgleichen. Das Fadenspinnen und Knotenschürzen gedeiht bei windigen Stoffen gar wohl; den Marmor hingegen kann man weder zu Spinnenweberei, noch zu Filigranarbeit benutzen; und schwere Massen schleudert man nicht zierlich in der Luft herum, sondern schiebt sie langsam vorwärts. Um ohne Bild zu sprechen: echt tragische, gedankenreiche Stoffe lassen sich nicht mit der bühnentechnischen Handlungsschleuder bearbeiten, weil das Tempo, welches sich aus der eiligen Handlung ergiebt, nicht zum Stoff paßt.

Wahrlich nicht aus Mangel an Verständnis für das Tragische, wohl aber aus dogmatischer Steifheit unternehmen wir Deutsche den sonderbaren Versuch, das Handlungsrezept des französischen Lustspiels auf das ernste Drama anzuwenden. Weil wir von einem zentralen Urschema für alle dramatischen Gattungen träumen, einem Entoutcas für Regen und Sonnenschein. Nachdem wir die Intrigue im Aktualitätenstück rauschende Theatererfolge erzielen gesehen, verkündigen wir dieselbe als bühnentechnisches Universalmittel und muten der Tragödie zu, auf dem Kothurn zu tanzen.

Ein Imbroglio (eine verschlungene Intrigue, ein „meisterhaft geschürzter Knoten der Handlung") ist in der reinen, idealen Tragödie, also im Katastrophendrama, einfach unmöglich, im ernsten Drama realistischen Stils verderblich, in der Historie als Ausnahme statthaft (wenn der Gegenstand es mit sich bringt oder wenn die Geschichte anekdotisch behandelt wird). im allgemeinen jedoch bleibt die Zulässigkeit

des Imbroglio auf eitle Stoffe beschränkt, mögen dieselben nun lustig, weinerlich, traurig oder blutig zubereitet werden.

Andere Verfahrungsweisen fordert das hohe Drama, die Frankreich ahnt, sucht und nicht findet, die Deutschland ehedem besaß, aber wieder verlor, seit von Dan bis Berseba Crethi und Plethi den dramaturgischen Schulmeister spielt, seit die Bühne mit Fangeisen und Selbstschüssen versehen worden ist, seit von links und von rechts, von vorn und von hinten gegen den dramatischen Dichter ein ästhetisches Kesseltreiben ins Werk gesetzt wird, um ihn mit allen Hunden zu zwingen, allen Hasen nachzulaufen.

Chronik.

Kapitel VIII.

Von der Strafe der ungetreuen Knechte.

Vers 1.

Da aber der Herr sahe den Taumel des Übermutes ihrer Knechtschaft und das Ärgernis des Greuels des Frevels, damit sie buhleten vor den Götzen der Fremden und verachteten die Gesetze ihrer Väter und verspotteten das Antlitz der Gerechten,

Vers 2.

Erweckete er ein junges Volk aus den Höhlen und Kammern ihrer Städte, die fielen über sie her und zerrissen die Obersten der ungetreuen Knechte und stäupeten sie und wen sie nicht schlugen mit dem Schwerte ihrer Zunge, den vertrieben sie mit ihrem Gestanke.

Vers 3.

Und ward ein Jubel der Erlösung unter allem Volke.

Vers 4.

Als ich aber sahe die falschen Knechte der Knechtschaft, wie sie gestäupet wurden von dem jungen Volke und flohen in die Wälder vor seinem Gestanke, da ward ich über die Maßen fröhlich und guter Dinge, also daß mein Herz hüpfete vor Freuden in meinem Leibe.

Vers 5.

Und ich sprach zu mir: Auf, steige auf den Berg, der da lieget über dem Wasser, so da trennet das Volk der Deutschen von dem Volke der Franzosen und fließet gen Mitternacht, auf daß du deine Hände erhebest und segnest das neue Volk, das der Herr erwecket hat zur Strafe der Knechte und ihres Taumels vor den Götzen der Fremde.

Vers 6.

Und ich that wie ich gesprochen hatte und stieg auf den Berg und erhob meine Hände zum Segen.

Kapitel IX.

Von erneutem Götzendienst und Gipfel des Frevels.

Vers 1.

Als ich aber meine Hände erhoben hatte, zu segnen das neue Volk, das da gestäupet die Knechte der Fremden und vertrieben mit ihrem Gestanke

Vers 2.

Siehe, da tanzete das neue Volk in Ketten vor den Götzen aller derer, die da wohnen von Gibraltar, das da lieget gen Mittag, bis nach Thule, das da lieget gen Mitternacht.

Vers 3.

Und war ihnen nicht genug an der Knechtschaft derer, die da wohnen in dem Lande der Pariser, sondern schickten Boten zu allen Völkern und fielen auf ihr Angesicht und streueten Asche auf ihr Haupt, auf daß sie ihnen gewähreten Ketten, zu tanzen vor ihren Götzen.

Vers 4.

Und ward ein Greuel der Knechtschaft ärger denn je zuvor.

Vers 5.

Denn sie rühmeten sich ihrer Ketten und wenn sie getanzet hatten vor all den Götzen all der Völker von Mittag bis Mitternacht und von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang, so leckten sie sich die Lippen und seufzten: Ist denn kein anderer Götze, denn siehe, es sind ihrer wenige und wir lechzen vor großem Durste.

Kapitel X.

Schluß.

Vers 1.

Und ich sprach zu mir: Was erhebest du deine Hände, zu segnen das neue Volk der Knechtschaft, denn siehe, ihre Knechtschaft ist ärger denn die Knechtschaft jener, die sie geschlagen mit dem Schwerte ihrer Zunge und vertrieben mit ihrem Gestanke.

Vers 2.

Auf, schüttele den Staub von deinen Füßen und hebe dich weg von hier, auf daß du nicht Ärgernis nehmest an den Greueln ihrer Knechtschaft und fluchest ihnen und ihrem Anhang samt denen, die sie geschlagen und gestäupet, und ihrem Anhang und allem Volke, das sich wälzet in seinen Ketten und spricht: „Freuet euch mit mir, denn mir geschiehet wohl" und versündigest dich und leidest Schaden an deiner Leber. Denn siehe, es ist ein Volk von Knechten.

Vers 3.

Darum gürte deine Lenden und wandere gen Mittag, bis du kommst an das Wasser, das da lieget in den vier Wäldern unter den Bergen und allda baue dir einen Altar im Cedernhain und schmücke ihn mit Blumen, auf daß du fröhlich werdest und lobest den Herrn und seine Werke mit Gesang und Saitenspiel vom Morgen bis zum Abend.

Vers 4.

Und ich that wie ich gesprochen hatte und schüttelte den Staub von meinen Füßen und gürtete meine Lenden und wanderte gen Mittag, bis ich kam an das Wasser, das sich strecket unter den Bergen zwischen den vier Wäldern.

Vers 5.

Und allda bauete ich einen Altar im Cedernhain und schmückete ihn mit Blumen und lobete fröhlich den Herrn und seine Werke mit Gesang und Saitenspiel vom Morgen bis zum Abend. Amen.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

O. Lyon (Zeitschrift f. d. deutschen Unterricht): „So mochte dem vorigen Jahrhundert zu Mute sein, als Klopstocks Riesengestalt in die damalige Welt hineintrat. Nur daß Avenarius mit der tiefquellenden Phantasie zugleich eine Gestaltungskraft verbindet, wie sie Klopstock nie besessen hat . . . Gerade das, was wir sonst in unsrer modernen Dichtung vielfach so schmerzlich vermissen, finden wir bei Avenarius in reicher Fülle vor: wirkliche schöpferische Kraft, Reinheit, Tiefe und Größe . . . Zum erstenmal seit langer Zeit tritt uns in dieser Schöpfung das Erhabene wieder entgegen, daß so lange in unserer Dichtung geschwiegen hat . . . Nicht wie im Traume, sondern mit hellen Augen sehe ich es: Ein neuer Frühling unserer Litteratur ist angebrochen."

A. Seidl (Deutsche Wacht): „Eine tiefinnere, tiefernste, wahrhaft ergreifende Lebenserfahrung, ein köstlich Gemisch von Dichtung und Wahrheit spricht aus dem Werke zu seinem Leser, das Ergebnis eines 10jährigen schweren Lebenskampfes des Verfassers, zugleich ein beredter, hochsinniger und warmherziger Ausdruck der Zeit selber liegt hier vor uns. Mehr und mehr hat sich der Autor darin dem kulturellen und ethischen Gedankenkreis seines großen Oheims Richard Wagner genähert: es ist so zu sagen ein lyrischer Ausschnitt des gewaltigen Parsifal-Problems, aber in durchaus eigenartiger und individueller Fassung, und das ist das Schöne und Fesselnde daran."

O. Meisner (Christliche Welt): „Avenarius hat seiner Dichtung eine Sprache verliehen, die an Goethe erinnert. Aber ist es nicht Tendenzpoesie? Gewiß steht im Hintergrund das düstere Gemälde sozialer Not, die unser ganzes modernes Leben beherrscht. Jedes moderne große Werk wird sich ganz der drängenden Wucht sozialer Fragen nicht entschlagen können, wie ja auch Goethe beweist, der in seinem Wilhelm Meister soziale Probleme gesehen und zu lösen versucht hat. Aber ein ausschlaggebender Kritiker sagt mit Recht, daß Avenarius in das alte lyrische Thema vom Liebesleide das gewaltige Notmotiv der Gegenwart machtvoll hineingewebt hat, ohne von der reinen Höhe der Dichtung auf den flachen Boden der Tendenzpoesie herabzusteigen."

Gerhard Heine (Wahrheit): „Wir haben eine große Dichtung vor uns, fast möchte ich sagen zu groß für eine Epigonenzeit. Groß in der Macht und Eigenart der Form. Groß sodann durch ihren tief innerlichen, sittlichen Inhalt, und modern zugleich durch die eindringende Seelenschilderung . . . . Hätte nicht auch Jesus verwandten Geist in dieser Dichtung gefunden, die uns durch die Kraft dichterischer Darstellung zu Genossen des Helden macht, daß wir mit ihm leiden, lieben und überwinden?"

M. G. Konrad (Gesellschaft): „Lebe! ist ein Festtagswerk, in dem alles zusammenklingt vom schlichten Liede bis zum schwungvollen Hymnus, von der schmerzlichen Klage bis zum jauchzenden Psalm: — alles, was ein Gott zum Erleiden und Erleben in eines starken Menschen Brust zusammengepreßt hat. Ein Buch der Erlösung ist diese zyklische Dichtung, ein Heilandsgeschenk an die Mühseligen und Beladenen. Und in der neueren deutschen Lyrik wird es leuchten in reinem Geistesglanze, der nicht zu trüben ist."

Verlag von **Eugen Diederichs, Florenz und Leipzig.**

Karl Otto Erdmann. Alltägliches und Neues. Gesammelte Essays. 1898. Broch. Mk. 5.—.

Inhalt: Monarchisches Gefühl. — Gleichheit. — Die Zukunft der Höflichkeit. — Warum zieht man den Hut? — Bunte Kleider. — Moralunterricht in Frankreich. — Schutzgedanken und Schutzgefühle. — Einbildung, Heuchelei und ihr Nutzen für die Kunst. — Kennen und Können. — Das Wort „schön“ und seine Unbrauchbarkeit. — Die hypnotische Suggestion und die Dichtung. — Zur Frage nach dem Begriffe der Kunst. — Der Eindruck von Kunst und Wirklichkeit. — Das Geistreiche.

Die Essays behandeln in geistvoll, prägnanter Form kulturgeschichtliche, moralische, litterarische und künstlerische Fragen.

❦

Karl Söhle. Musikantengeschichten. Mit Titelbild von J. V. Cissarz. Br. Mk. 2.50, geb. Mk. 3.50.

Der Verfasser, ein hervorragender Musikkritiker, giebt keine sentimentalen Liebesgeschichten, sondern erzählt von der Wirkung der Musik auf das Seelenleben schlichter, einfacher Menschen. Die Geschichten spielen in der Lüneburger Haide, der Heimat des Autors und atmen im Sinne Rembrandt des Erziehers den Duft der heimatlichen Erde. Die Sprache ist zum Teil plattdeutsch.

❦

E. R. Weiß. Eleanor. Eine Liebe. 1896. Cart. Mk. 3.—.

— —, Die blassen Cantilenen. In japanischer Ausstattung. Mk. 3.—.

Die Dichtungen des Malers Weiß wenden sich nur an sensitive Naturen und künstlerisch empfindende Menschen. Während „Eleanor“ eine Dante's Beatrice ähnliche Gestalt schildert, geben die „blassen Cantilenen“ die Stimmung eines Novemberparkes.

❦